Deutsche Literatur

Studien zum jungdeutschen Begriff vom Drama

Ein Beitrag zur Geschichte des Dramas und der Aesthetik im 19. Jahrhundert

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde der hohen Philosophischen Fakultät der Universität Breslau

vorgelegt von

Helmut Förster

Promotion: 26. November 1930

Breslau 1930

Spezial-Druckerei für Dissertationen Dr. Hermann Eschenhagen, KG., Ohlau i. Schl.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Gedruckt mit Genehmigung der
Philosophischen Fakultät der Universität Breslau.

Referent: Professor Dr. Merker.
Korreferent: Professor Dr. Ranke.

Rigorosum: 30. Juli 1930.

Meinen Eltern in Dankbarkeit!

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
I. Teil: Literaturangabe.	VII—IX
II. Teil: Ausführungen.	
Einleitung: Die literaturgeschichtliche Stellung des „Jungen Deutschland" und die sich daraus ergebende Arbeitsmethode.	1—4
1. Kapitel: Jungdeutsche Aesthetik in Grundzügen.	4—13
a) Allgemeines Wesen des Schönen und der Kunst bei Hegel und dem „Jungen Deutschland".	4—6
b) Jungdeutsche Aesthetik in Vergleich mit den Systemstellungen von Baumgarten (1750) bis Volkelt (1905).	6—8
c) Entwicklung und Bedeutung der Prinzipien der „Unmittelbarkeit" und der Volks- und Zeitgemäßheit.	8—12
d) Der maßgebende Einfluß Hegels.	12—13
2. Kapitel: Einfluß der Zeit und einzelner Dichter	14—23
a) Einwirkung der Theaterverhältnisse von 1820—1840.	14—16
b) Auseinandersetzung mit der dramatischen Leistung von Shakespeare, Schiller, Goethe, Tieck, Kleist, Immermann und Uhland.	16—20
c) Forderung eines Nationaltheaters und -dramas im Sinne Lessings.	20—23
3. Kapitel: Jungdeutsche Stellungnahme zur Oper und R. Wagners Musikdrama.	23—30
a) Die Stellungnahme von Gutzkow, Laube und Heine.	23—27
b) Mundts Pläne eines Musikdramas in Beziehung gesetzt zu R. Wagners musikalischer Lehre.	27—30
4. Kapitel: Jungdeutsche Erkenntnis von der Bedeutung des Dramas und seiner besonderen Form.	30—41
a) Der „Kultus der Prosa".	30—33
b) Die Wendung zum Drama.	33—36
c) Das Verhältnis von „Aktualität" und Idee.	36—39
d) Theatralisch und dramatisch.	39—41
5. Kapitel: Der Schauspieler K. Seydelmann und sein bedeutsamer Einfluß auf den jungdeutschen Begriff vom Drama.	41—55
a) Seydelmanns Wirkung auf seine Zeitgenossen.	41—44
b) Die Eigenart der Seydelmannschen Schauspielkunst.	44—48
c) Des „Jungen Deutschland" Glaube an Seydelmanns dramatische Sendung.	49—51
d) Seydelmann und die jungdeutsche Lehre vom Wirklichkeitsdrama.	51—55
Schluß: Das dramatische Verdienst des „Jungen Deutschland". Ein Vergleich mit Hebbel.	55—58
III. Teil: Anmerkungen.	59—66
IV. Teil: Exkurse.	66—69

Bemerkung: Die benützte Literatur ist zum Teil in der Literaturangabe nicht mit enthalten. Weitere Literaturangaben siehe Anmerkungen und Exkurse. — Die unter Literaturangabe verzeichneten Werke werden in leicht verständlichen Abkürzungen angeführt, z. B. Blätter für literarische Unterhaltung = Bl. f. l. U. — Die Exkurse ergänzen die Ausführungen und geben Richtwege an, die bei etwaiger Umarbeitung vorliegender Dissertation in ein größeres Werk maßgebend sind. Sie konnten der Raumersparnis wegen nur zu einem geringen Teil — nämlich nur da, wo sie die Ausführungen bedeutsam ergänzen — mit übernommen werden.

I. Teil.

Literaturangabe.

a) Zeitschriften.

Aurora, eine literärische Zeitschrift. Hrsg. Laube. Breslau 1829. Exemplar: Staats- u. Univ.-Bibl. Breslau.

Blätter für literarische Unterhaltung. Hrsg. Verlag Brockhaus. Leipzig 1830—1839. Exempl.: Staats- und Univ.-Bibl. Breslau.

Forum der Journalliteratur. Hrsg. Gutzkow. Berlin 1831. Exempl.: Univ.-Bibl. Berlin.

Schriften in bunter Reihe zur Anregung und Unterhaltung. Hrsg. Mundt. Leipzig 1834. Exempl.: Univ.-Bibl. Berlin.

Deutsche Revue. Hrsg. Gutzkow u. Wienbarg. 1835. Wegen Zensurschwierigkeiten nicht erschienen. Mitgeteilt von Dresch in Deutsche Literaturdenkmale N. 132. 1904.

Deutsche Blätter für Leben, Kunst und Wissenschaft. Hrsg. Gutzkow. Frankfurt a.M. 1835 Exmpl.: Stadtbibl. Frankfurt a. M.

Phönix, Frühlingszeitung für Deutschland. Hrsg. Duller. Literaturblatt N. 1—31: Hrsg. Gutzkow. Frankfurt a. Main 1835—1838. Exemplar: Univ.-Bibl. Berlin.

Literarischer Zodiacus. Journal für Zeit und Leben, Wissenschaft und Kunst. Hrsg. Mundt. Leipzig 1835—1836. Exempl.: Staats- u. Univ.-Bibl. Breslau.

Allgemeine Theaterrevue. Hrsg. Lewald. Stuttgart 1835—1838, bes. 1838. Exempl.: Staats- u. Univ.-Bibl. Breslau.

Mitternachtszeitung für gebildete Stände. Braunschweig und Leipzig 1836—1837. Hrsg. Laube, der wegen Zensurschwierigkeiten nicht zeichnet. Exempl.: Bibl. Wolfenbüttel, Univ.-Bibl. Berlin.

Dioskuren. Für Wissenschaft und Kunst, Schriften in bunter Reihe. Hrsg. Mundt. Berlin 1836—1837. Exempl.: Staats- u. Univ. Bibl. Breslau.

Europa. Chronik der gelehrten Welt. Leipzig 1835—1837. Exempl.: Staats- u. Univ.-Bibl. Breslau.

Zeitung für die elegante Welt. Hrsg. Laube. Jahrg. 1833, 1834, 1843, 1844. Exempl.: Staats- bezw. Univ.-Bibl. Breslau, Berlin.

Telegraph für Deutschland. Hrsg. Gutzkow. Hamburg 1837—1843. Exempl.: Staats- bezw. Univ.-Bibl. Berlin, Kiel, Göttingen.

Der Freihafen. Galerie von Unterhaltungsbildern aus den Kreisen der Gesellschaft, Literatur und Wissenschaft. Hrsg. Mundt. Altona 1838—1843. Exempl.: Staats- u. Univ.-Bibl. Breslau. (Die wenig bedeutsame Anhängselzeitschrift „Der Pilot", Altona 1840—1842 war trotz größten Mühens nicht zu beschaffen. Soll in Kiel vorhanden sein, dort aber nicht erreichbar, da anscheinend falsch eingestellt.)

Jahrbücher für dramatische Kunst und Literatur. Hrsg. Rötscher, Berlin 1847—1849. Exempl. Staats- bezw. Univ.-Bibl. Breslau, Berlin.

b) Werke der Schriftsteller.

Börne, Ges. Schriften. Hrsg. Klaar. Lpz., Hesse.

Heine, Sämtliche Werke. Hrsg. Elster. Lpz., Wien, Bibl. Inst.

Gutzkow, Ausgew. Werke. Hrsg. Houben. Lpz., Hesse.

— Dionysius Longinus. Stuttg. 1878.

— Zur Philosophie der Geschichte. Hambg. 1836.

— Götter, Helden Don Quixote. Hambg. 1838.

— Briefe aus Paris. Lpz. 1842.

Kühne, Eine Quarantäne im Irrenhause. Lpz. 1835.

— Mein Karneval in Berlin. Braunschwg. 1843.

— Kaiser Friedrich in Prag. Als Manuskript gedr. 1843.

— Isaura von Kastilien. Als Manuskript gedr. 1843.

— Kuß und Gelübde oder Die Geheimnisse von Venedig. Lpz. 1859.

— Verschwörung von Dublin. Lpz. 1856. (‚Die Prüfung" 1845, war leider nicht auffindbar.)

Laube, Ausgew. Werke. Hrsg. Houben. Lpz. Hesse. *(Nach dieser Ausg. wird nach Möglichkeit zitiert.)*
— Ges. Werke. Hrsg. Houben. Lpz. Hesse.
— Theaterkritiken und dramaturgische Aufsätze. Hrsg. Weilen, Schrift d. Ges. f. Theatergesch. Bln., 1906.
— Geschichte der deutschen Literatur. Stuttg. 1839—1840.
Mundt, Kritische Wälder. Lpz. 1833.
— Madonna. Unterhaltungen mit einer Heiligen. Lpz. 1835.
— Charaktere und Situationen. Wismar und Lpz. 1837.
— Der Delphin. Ein Almanach. Darin: Komödie der Neigungen. Altona 1839.
— Die Kunst der deutschen Prosa. Bln. 1843.
— Aesthetik. Die Idee der Schönheit in dem Lichte unserer Zeit. Bln. 1845.
— Die Geschichte der Gesellschaft. Bln. 1844.
— Moderne Lebenswirren. Lpz. 1847.
— Dramaturgie oder Theorie und Geschichte der dramatischen Kunst. Bln. 1848.
— Geschichte der Literatur der Gegenwart. Lpz. 1853.
Wienbarg, Aesthetische Feldzüge. Hambg. 1834.
— Zur neuesten Literatur. Mannheim 1835.
— Menzel und die junge Literatur. Mannheim 1835.
— Dramatiker der Jetztzeit. Altona 1839.
Hebbel, Sämtl. Werke. Hrsg. R. M. Werner. Bln. 1904.
Scribe, Oevres complétes. Prémiére série. Comédies-Drames. Tom. 1—9. Paris 1874—1899.
Wagner, Ges. Schriften und Dichtungen. Bes. B. 3/4. Lpz. 1897.
Wagner, Mein Leben. Hrsg. Altmann. Lpz. Bibl. Institut.
Hegel, Werke, Jubiläumsausgabe B. 2. Phänomenologie des Geistes. Stuttg. 1927.
Hegel, Werke, Jubiläumsausgabe B. 12—14. Vorlesungen über Aesthetik. Stuttg. 1927. (Zitiert Aesth. I, II, III.)

c) Literatur über die jungdeutschen Schriftsteller.

R. Roseeu, Börne als Kunstkritiker. Diss. Greifsw. 1910.
Mutzenbecher, Heine und das Drama. Diss. Bonn 1914.
O. Baumgard, Gutzkows dramaturgische Tätigkeit am Dresdener Hoftheater. Diss. Bonn 1915.
A. Caselmann, G. Stellung zu den religiös-ethischen Problemen seiner Zeit. Diss. München 1920.
J. Dresch, G. et la Jeune Allemagne. Paris 1904.
R. Fester, Eine vergessene Geschichtsphilosophie. Zur Geschichte des jungen Deutschlands. Hambg. 1890.
R. Göhler, G. und das Dresdner Hoftheater. Arch. f. Theatergesch. Hrsg. H. Devrient. I. II. B. Bln. 1904/1905.
E. Hadermann, G. „Wullenweber". Masch. Diss. Marbg. 1922.
H. H. Houben, G. Funde. Bln. 1901.
H. Iben, G. als literarischer Kritiker. Diss. Greifsw. 1928.
Ldw. Maenner, G. und der demokratische Gedanke. Münch., Bln. 1921.
Ed. Metis, G. als Dramatiker. Stuttg. 1915.
P. Müller, Beiträge zur Würdigung von K. G. als Lustspieldichter. Diss. Marb. 1910.
B. Rieffert, K. G. Stellung zur Romantik. Diss. Münst. 1908.
Grete Röbken, Die Bühnentechnik K. G. Masch. Diss. Münst. 1924.
Ad. Stern, Zur Literatur der Gegenwart. Lpz. 1880. Darin: K. G. S. 129—201.
H. D. Wildhagen, Zur Bühnentechnik K. G. Masch. Diss. Marb. 1924.
P. Weiglin, G. u. Laubes Literaturdramen. Bln. 1910.
Edg. Pierson, G. Kühne sein Lebensbild und Briefwechsel mit Zeitgenossen. Dresd., Lpz. 1890.
K. Wolf, G. K. Seine Entwicklung als Novellendichter und Romanschriftsteller und seine Stellung zum jungen Deutschland. Masch. Diss. Götting. 1925.
H. Andrée, H. Laube als jungdeutscher Journalist. Masch. Diss. Tüb. 1923.
Ferd. Broßwitz, H. L. als Dramatiker. Bresl. 1906.
M. Moormann, Bühnentechnik H. L. Diss. Münst. 1917.
K. Nolle, H. L. als sozialer und politischer Schriftsteller. Diss. Münst. 1914.
P. Przygodda, H. L. literarische Frühzeit. Bln. 1910.
O. Draeger, Mundt und seine Beziehungen zum jungen Deutschland. Marbg. 1909.
W. Prinz, M. als Literaturhistoriker. Diss. Halle 1922.
M. Bartholomey, Wienbarg, ein pädagogischer Reformer der „Jungen Deutschland". Pädagog. Magazin, Heft 437. Langensalza 1912.
V. Schweizer, W., Beiträge zu einer jungdeutschen Aesthetik. Lpz. 1894.
M. Kaufmann, Zur Technik der Komödien von Scribe. Diss. Bonn 1911.
Er. Kretzer, Scr. Einfluß auf H. Laubes Dramatik. Masch. Diss. Götting. 1922.

A. Boden, Seydelmann oder ein paar dramaturgische Versuche. Mainz 1841.
Dorow, Denkschriften und Briefe zur Charakteristik der Welt und Literatur. B. 4. Bln. 1840.
Ed. Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. 5. B. Lpz. 1874.
R. Fellner, Geschichte einer deutschen Musterbühne. Stuttg. 1888.
M. Grube, Rollenhefte K. S. Schrift. d. Ges. f. Theatergesch. Bln. 1915.
Hallische Jahrbücher 1838. S. und die letzte Entwicklung der deutschen Schauspielkunst N. 44—49.
M. Jacobs, Deutsche Schauspielkunst. Zeugnisse zur Bühnengeschichte klassischer Rollen. Lpz. 1913.
G. Knispel, Erinnerungen aus Berlin an K. S. und Ein Memorandum für die Reform des deutschen Bühnenwesens. Darmst. 1845.
Aug. Lewald, S. und das deutsche Schauspiel. Stuttg. 1835.
F .Röse, Ueber die szenische Darstellung des Goetheschen Faust und Seydelmanns Auffassung des Mephistopheles. Bln. 1838.
H. Th. Rötscher, S. Leben und Wirken. Bln. 1845.
P. Schlenther, K. Seydelmann. Siehe Allgemeine Deutsche Biographie. 34. B. Lpz. 1892.

d) Literatur über die jungdeutsche Bewegung.

E. Bergmann, Die ethischen Probleme in den Jugendschriften der Jungdeutschen. Diss. Lpz. 1906.
H. Bloesch, Das junge Deutschland in seinen Beziehungen zu Frankreich. Bern 1903.
G. Brandes, Das junge Deutschland. B. 6 der „Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts." Lpz. 1896.
Fr. Gerathewohl, St. Simonistische Ideen in der deutschen Literatur. Münch. 1920.
H. Halm, Die Zeitung für die elegante Welt. (1801—1844). Ihre Geschichte, ihre Stellung zu den Zeitereignissen und zur zeitgenössischen Literatur. Masch. Diss. Münch. 1924.
Ldw. Geiger, Das junge Deutschland. Bln. 1907.
H. H. Houben, Zeitschriften des jungen Deutschlind. Bibl. Repertorium 3./4. Bln. 1906/1909.
H. H. Houben, Jungdeutscher Sturm und Drang. Lpz. 1911.
O. Kohlermann, Der Dramenbegriff des jungen Deutschlands. Masch. Diss. Münch. 1920.
S. Lublinski, Das junge Deutschland. Literatur und Gesellschaft im 19. Jahrhundert. B. 3. Bln. 1900.
H. Marggraff, Deutschlands jüngste Literatur- und Kulturepoche. Lpz. 1839.
K. Möckel, Der Gedanke der Menschheitsentwicklung im jungen Deutschland. Diss Lpz. 1916.
J. Proelß, Das junge Deutschland. Stuttg. 1892.
F. Wehl, Das junge Deutschland. Hambg. 1886.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548224_0016

II. Teil.

Ausführungen.

Einleitung: Die literaturgeschichtliche Stellung des „Jungen Deutschland" und die sich daraus ergebende Arbeitsmethode.

Die bedeutsame literaturgeschichtliche Stellung des „Jungen Deutschland" wird erst etwa um die Jahrhundertwende erkannt. J. Prölß hatte mit seinem heute veralteten Buche „Das junge Deutschland" 1892 grundlegende Vorarbeit geleistet. Das Verständnis für diese gern verurteilte Dichtergruppe erschlossen aber erst die Untersuchungen von H. H. Houben[1].

Noch Prölß legte — wenn auch nicht durchgängig — in seinen Urteilen den Hauptton auf die Leistung und beachtete gleich so vielen vor und nach ihm zu wenig, daß die jungdeutschen Schriftsteller zur Disharmonie verdammt waren: Ihre Gestaltungskraft wurde gehemmt einerseits von der überragenden Geltung des klassischen und romantischen Geistes, andererseits von der ungeheuren Gewalt grundstürzender Ideen. Auch die heutige Zeit vergißt das gern. Man liest z. B. bei Gertr. Bäumer über die jungdeutsche Dichtung: „Immer bleibt sie gleich weit von künstlerischem Schwung wie von einem in die Tiefe dringenden Zeitbewußtsein; immer spricht sie in ihrer trivialen Rhetorik von dem beispiellosen Niedergang des Geschmackes und der fast unbegreiflichen Verflachung des Kulturempfindens"[2]. Durch solches Anlegen des ästhetischen Metermaßes wird den jungdeutschen Stürmern und Drängern[3], diesen Pionieren einer neuen Zeit, Unrecht getan; denn man löst dabei die Leistung aus Zeitwirkung und Zeitzusammenhang. Uebrigens gar so geringwertig ist die jungdeutsche Dichtung keineswegs. Bei der Beurteilung muß man sich allerdings vor eingewurzelter politischer, sittlicher und ästhetischer Voreingenommenheit hüten. Trotz der restlosen Hingabe an die „Aktualität", an die brennenden Fragen des Tages, wurde durchaus Achtbares geleistet[4].

Die eigentliche Bedeutung des „Jungen Deutschland" aber sollte man lediglich in der Ueberwindung der Klassik und Romantik erblicken, richtiger gesagt in der Ueberwindung der epigonenhaften klassizistischen und romantizistischen Literaturströmung und -stimmung. Der Weg für eine realistisch-naturalistische Kunst wurde bereitet. Bei den Epigonen hatte die Dichtung aufgehört, im Sinne der Klassik lebensgestaltend zu sein. Der wirkende Wechselstrom zwischen Poesie und Leben war trübe und schleimig geworden. Ihn gereinigt zu haben ist das große unvergängliche Verdienst des „Jungen Deutschland"[5]. Die Kunst sollte den Menschen reif fürs Leben machen, und so gingen die Jungdeutschen, erfüllt von den der Klassik und Romantik abgewandten Bestrebungen ihrer Zeit, auf Suche nach einer neuen Kunst, nach einer neuen Aesthetik. Bewußt will man dem ganzen Volke verständlich sein und einen größeren Wirkungskreis erfassen als Romantik und Klassik. Mundt spricht es aus: „Diese Literaturperiode liegt hinter uns. Sie glich einer gewaltsam bewegten Aristokratie, an deren Stelle in der heutigen Tagesliteratur, wo weniger einzelne Kräfte riesenhaft hervorstreben — — — —, eine mehr republikanische Literaturverfassung getreten ist", die „zu einem allgemein glücklichen und harmonischen Bildungszustand der Menschheit hinarbeitet."[6] Zweifelnd an dem Gelingen der großen Aufgabe fragt Laube: „Goethe hat das Herz erweitert, Hegel den Gedanken geboren, soweit es der bisherigen Welt erreichbar sein mochte — — Es sind neue Tage ,neue Zustände da. Könnt ihr das neue Herz, den neuen Gedanken nicht finden?"[7]

In eine solche mehr soziologische Beleuchtung wird in den vorliegenden Studien der jungdeutsche Begriff vom Drama gestellt. Behandelt werden hauptsächlich die Gedankengänge und Dramen der jungdeutschen Schriftsteller im eigentlichen Sinne des Wortes: Wienbarg, Heine, Börne, Mundt, Kühne, Gutzkow, Laube.[8] Hiermit wird ausdrücklich abgelehnt, noch andere Schriftsteller, die lediglich dem „Jungdeutschen Ideenkreise" angehören, dem geschichtlich festgelegten Begriffe des „Jungen Deutschland" einzuordnen, wie es neuerdings Metis und Kainz getan haben.[9]

Zu vorliegender Arbeit wurde sämtliche erreichbare Literatur benutzt. Ganz besonders ergiebig zeigten sich die zahlreichen jungdeutschen Zeitschriften. Man muß staunen ob der Fülle von Zeugnissen ernsthaften Nachdenkens über ästhetische Gegenstände. Houben hat schon recht, wenn er hinweist „auf den künstlerischen Fortschritt, der zunächst mehr in der Theorie als in der Praxis bestand".[10] Für die anzustellenden Betrachtungen — man vergleiche hierzu auch die eingangs erwähnten Gründe — schied daher eine künstlerisch-ästhetische Bewertung der dramatischen Leistung von vornherein aus. In den Brennpunkt wurde gerückt einesteils das Auswirken hervorragender Zeiterlebnisse auf dramaturgische Gedanken, anderenteils die klaren künstlerischen Forderungen, die bestimmend für das Erfassen des jungdeutschen Dramenbegriffes sind. Nur gelegentlich wurde auf eine Beurteilung des Verhältnisses von Forderung und Leistung eingegangen. Eine nochmalige langatmige Entwicklung von bereits festen Ergebnissen wissenschaftlicher Forschung und ein grundloses Zitieren von heute allgemein bekannten Aussprüchen wurde sorgfältig vermieden.

Der zugrunde gelegte Gesichtspunkt ist in keiner großen zusammenhängenden Arbeit aus diesem Stoffgebiete anzutreffen. Vorhanden sind überhaupt bloß Werke über einzelne Schriftsteller und über die Gesamtbewegung. Besonders zu erwähnen ist lediglich die ungedruckte, einer breiteren Forschung also wenig leicht zugängliche Dissertation von Otto Kohlermann: Der Dramenbegriff des jungen Deutschland, München 1920. Kohlermann kommt zu dem Schluß, daß die „jungdeutschen ästhetischen Theorien nur problematisch bleiben, d. h. der Ausdruck eines Willens, nicht der einer Erkenntnis" sein konnten.[11] Vorliegende Untersuchungen wollen gerade das Gegenteil erweisen. Kohlermann berücksichtigt allerdings bei weitem nicht das vorhandene Material. Seine Arbeit ist überhaupt zu einseitig auf den Dramatiker Laube bezogen. Wertvolle methodische Hinweise in neueren Forschungen bleiben unbeachtet. Die zeitlichen Zusammenhänge werden nicht klar genug gesehen, die außerordentlich wichtigen Beziehungen, welche von und zu Hegel führen, werden gänzlich ungenügend dargelegt. Die Aesthetik des Dramas wird nicht besonders in die allgemeine jungdeutsche

Aesthetik hineingestellt. Bei Erkenntnis solcher Mängel wollen vorliegende Studien als ein Versuch aufgefaßt werden, in Durchführung der näher bezeichneten methodischen Gesichtspunkte einen Beitrag zur Geschichte des Dramas und der Aesthetik im 19. Jahrhundert zu liefern.

I. Kapitel.

Jungdeutsche Aesthetik in Grundzügen.

a) Allgemeines Wesen des Schönen und der Kunst bei Hegel und dem „Jungen Deutschland".

Beim Versuch einer Grundlegung des jungdeutschen Dramenbegriffes ergibt sich aus der Notwendigkeit des Einordnens in den größeren Zusammenhang, daß zunächst ein Aufriß der jungdeutschen Aesthetik zu entwerfen ist. Allerdings dürften hier nur die allerwichtigsten Grundlinien in Frage kommen. Diese mit der Aufgabe selbst gegebene Beschränkung fällt nicht leicht, da es sich um wissenschaftliches Neuland handelt und Material in großer Fülle vorhanden ist. Von jungdeutscher Seite liegen außer vielen verstreuten ästhetischen Gedankengängen zwei geschlossene Darstellungen vor, die bekannten und viel zitierten „Aesthetischen Feldzüge" 1834 von Ludolf Wienbarg und die noch wenig von wissenschaftlicher Forschung beachtete „Aesthetik" 1845 von Theodor Mundt, welche den kennzeichnenden Untertitel trägt „Die Idee der Schönheit und des Kunstwerkes im Lichte unserer Zeit". Damit die ästhetischen Betrachtungen der Jungdeutschen in ihrem Wesen erfaßt werden, muß man sie in Gegenüberstellung zu dem damals absolut herrschenden System Hegels entwickeln, eine auch für die Hegelforschung naheliegende Untersuchung übrigens, die merkwürdigerweise noch keinen Bearbeiter gefunden hat.[12]

Aesthetische Gegenstände können auf zweierlei Weise betrachtet werden. Entweder wird die Schönheit vom „freien Geiste"[13] des Künstlers in ihrer schöpferischen Wirkung und gefühlsmäßigen Anschauung dargestellt — die Lessingsche Grundform — oder aber die Schönheit wird vom philosophischen Geiste in ihrer metaphysischen Bezogenheit

und Gültigkeit auseinander gesetzt — die Kantische Grundform, die in der Aesthetik des 19. Jahrhunderts infolge ihrer systematischen Geschlossenheit ausschlaggebend war. Die jungdeutsche Aesthetik empfängt deutlich ihre Sinngebung durch eine Betrachtungsweise in der Art Lessings, die Hegelsche durch eine Betrachtungsweise in der Art Kants. Hegel nimmt immer seinen Ausgang vom Begriff des Schönen und meint, das Schöne müsse als Idee erfaßt werden.[14] Wienbarg aber führt aus: „Muß nicht das Schöne auch wieder durch das Schöne bezeichnet werden, um sich als schön fühlen zu lassen? Kann man durch undichterische Schönheitslehren über die Schönheit belehren? Hebt nicht eine abstrakte Definition die Schönheit, die sie definieren will und daher sich selbst auf?"[15]

Aus dieser gegensätzlichen Stellung zur Schönheit ergibt sich die verschiedene Bewertung und Abgrenzung von Philosophie und Dichtung.

Nach Hegel nimmt die niedrigste Stufe im Reiche der „Selbstentfaltung des Geistes" die Kunst ein. Sie gilt dem geschulten Denker „nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft"; „ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein."[16] Denn in ihrem Reiche bleibt selbst bei der höchsten Vervollkommnung ein Rest von Außerrationalem, nicht zum Begriff Gewordenem. In der Religion „löst sich das Absolute aus der Gegenständlichkeit der Kunst in die Innerlichkeit des Subjekts". Doch erst die dritte Form des „absoluten Geistes", die Philosophie, bringt „die höchste Form der Innerlichkeit", „das freie Denken". Es vereinigt in seiner Wirkung die Objektivität der Kunst mit der Subjektivität der Religion.[17]

Wenn in neuerer Zeit Glockner Hegels Einbeziehen der Kunst in die Methode der Thesis, Antithesis und Synthesis als eine „dialektische Vergewaltigung" bezeichnet und Cohn, Croce u. a. sich in durchaus ähnlicher Weise äußern[18], so können wir den Jungdeutschen es nicht übel nehmen, daß sie sich als Zeitgenossen in einer sehr eindringlichen Weise gegen den großen Philosophen wenden. Auch sie erkennen die „dialektische Vergewaltigung". Der im allgemeinen hegelfreundlich gebliebene Kühne sagt: „Wie die Freiheit in Napoleons Armee ist die Schönheit in Hegels Denkprozesse

erdrückt."[19] Th. Mundt führt aus: „Die Philosophie als die Wissenschaft des Unendlichen hat .... keine höher begründeten Anrechte auf die Herrschaft des Geistes als die Poesie, welche die Darstellung und Gestaltung des Unendlichen ist und in welchen die Welt dem Gedanken Gottes nachgeschaffen wird." Philosophie und Poesie, „zwei verschiedene Pole des Geistes, auf denen sich derselbe aber mit gleicher Notwendigkeit zur Erscheinung bringt", sind gleichberechtigte geistige Mächte.[20] Gutzkow und Heine protestieren im gleichen Sinne, selbst Laube, der doch sonst als nüchterner Verstandeskopf tiefer begründeten philosophisch-ästhetischen Gedankengängen aus dem Wege geht, setzt sich hier einmal mit Hegel auseinander.[21] Zeitgenossen des „Jungen Deutschland" wie Haym, Hettner, Marggraff sprechen sich in ähnlicher Weise gegen Hegels niedriger Einstufung der Kunst aus.[22]

Baemler sucht alle gegen Hegel gerichteten Einwände mit der Bemerkung abzutun: Wer solches behaupte, könne in der Aesthetik kaum geblättert haben".[23] Sollte Baemler nichts von den gegen Hegel gerichteten ästhetischen Gedankengängen des „Jungen Deutschland" und seiner Zeitgenossen wissen? Ist ihm nicht bekannt, daß in neuerer Zeit ausgezeichnete Forscher wie Dilthey, Cohn, Volkelt, Glockner u. a. in ihren einschlägigen wissenschaftlichen Werken zu ähnlichen Ergebnissen gelangten?

b) Jungdeutsche Aesthetik in Vergleich mit den Systemdarstellungen von Baumgarten (1750) bis Volkelt (1904).

Von hier aus gesehen, ergibt sich eine interessante Stellung der jungdeutschen Aesthetik innerhalb der ästhetischen Systeme. Das Hegelsche System gilt mit Recht als die höchste Vollendung einer metaphysisch bezogenen Aesthetik im Sinne Kants. Kant, der allerdings kein tieferes Verständnis für Kunstschöpfungen besaß, erlöste durch seine „Kritik der Urteilskraft" 1790 die Aesthetik aus dem Gefängnis des bloßen Empfindungszweckes, in das sie Baumgarten durch seine „Aesthetica" 1750, dem ersten wesentlichen Buche über Aesthetik, eingesperrt hatte.[24] Kant gestand, da er das Schöne immerhin nicht bloß einseitig metaphysisch bestimmte, dem Gefühl des Schönen sein gutes Recht zu: „Es

gibt weder eine Wissenschaft des Schönen, sondern nur Kritik, noch schöne Wissenschaft, sondern nur schöne Kunst." Und „schöne Kunst ist Kunst des Genies." (Kant.)[25] Doch will das letztlich heißen: Das Schöne ist eine Anschauung, der nie ein Begriff entspricht. Das Kunstwerk ist eine Schöpfung des frei schaffenden Geistes und läßt sich nicht mit dem bloß wissenschaftlichen Verstande erfassen. Allerdings erhielt Kants Aesthetik erst diese volle Bedeutung in der Ergänzung durch Schillers philosophische Schriften. Denn Schiller erst „erarbeitet sich Klarheit über die Bedeutung des Künstlerischen, also auch über die Sendung des Künstlers in der menschlichen Kultur überhaupt". (Kühnemann.)[26] Nun stellt sich klar heraus: „Jedes Schöne bedeutet ein Gesetz, das es in sich selber stellt und erfüllt." (Kühnemann)[27] Denn: „Der Grund der Schönheit ist überall Freiheit in Erscheinung". (Schiller)[28].

Der Jungdeutsche erkennt richtig die falsche Meinung Baumgartens. Er gesteht auch Kant zu, daß er eine unendlich feinere ästhetische Lehre verkündet habe. Jedoch meint er, sich mit der Kant-Schillerschen Begründung nicht einverstanden erklären zu können, da sie noch sehr dem teleologischen Prinzip unterworfen sei, zu starke sittliche Bezüge aufweise und der Kunst ausdrücklich das Recht der Wirklichkeitsdarstellung verweigere.[29] Das Urteil mag zwar im einzelnen zutreffen. Es ist jedoch zu betonen, daß tiefgründige Studien hinter der jungdeutschen Auffassung nicht stehen. Nur so konnte den Jungdeutschen die trotz verschiedener anfechtbarer Einzelheiten gewaltige Horizontweite der Aesthetik Kant und Schillers entgehen.

Das Kantisch-Schillersche Prinzip wurde von Hegel übernommen und in einseitig-großartiger metaphysischer Begründung zum Träger des ästhetischen Systems gemacht. Bei Erkenntnis solcher Einseitigkeit bricht der Jungdeutsche gelegentlich in den Ruf aus: „Kehren wir zu Kant zurück!" (Kühne.)[30] Oder aber er vergleicht Schelling mit Hegel und meint, in Schellings Aesthetik „sei Kunst und Schönheit in der Ewigkeit und Unendlichkeit ihrer Idee anerkannt und nicht bloß auf die niederen Seelenvermögen hinabgezogen" worden. (Mundt).[31] Ohne Zweifel fand der Jungdeutsche — allerdings ohne Einsicht in das von der Romantik her bestimmte Wesen des Philosophen —, daß Schellings System

nicht diese metaphysische Starrheit aufweist. Aehnlich zustimmende Aeußerungen liegen über Solger und Jean Paul vor.[32] Eingehend aber beschäftigt sich „das Junge Deutschland" bloß mit Hegel, und die hier angeführten Urteile stehen fast ausschließlich innerhalb solcher Gedankengänge. Es ist deutlich zu erkennen, daß die Jungdeutschen in ihrer Aesthetik den Gegensatz zwischen gefühlsmäßiger Anschauung und metaphysischer Geltung sehen und durchaus bewußt das Schöpferische und das Wesen des gestalteten Kunstwerkes verschiedentlich an die Stelle der metaphysischen Bezogenheit setzen. Damit beginnt in der Aesthetik eine neue Entwicklung, die bis in unsere Tage hinreicht. Dank — zu einem Teil wenigstens — der bahnbrechenden häufig allerdings sehr unphilosophischen ästhetischen Erörterungen des „Jungen Deutschland" gilt das nicht mehr, was Joh. Volkelt als einstige landläufige Meinung über den nichtspekultativen Aesthetiker herausstellte: „Der spekulative Aesthetiker sieht auf ihn als Vertreter eines seichten und gemeinen Standpunktes herab und weiß sich über derartige Auffassungen erhaben in dem vermeintlichen Wissen" von der inneren Zusammensetzung des ästhetischen Gegenstandes.[33] Zwar brachte Vischers Aesthetik 1856 die metaphysische Bestimmung Hegels uneingeschränkt noch einmal zur Geltung, doch gerade die mehr in unsere Zeit gehörenden Werke von Cohn, Volkelt, Croce u. a. geben eine Neugründung der Aesthetik, die durchaus mit der jungdeutschen Auffassung verwandt ist.[34]

c) Entwicklung und Bedeutung der Prinzipien „der Unmittelbarkeit" und der Volks- und Zeitgemäßheit.

Die Bedeutung der jungdeutschen Aesthetik wird im vollen Umfange klar, wenn man sie in die Tage ihres Entstehens setzt, von denen Dilthey sagt: „Die Lebensansicht, die seit dem 15. Jahrhundert sich ausgebildet hatte und deren Ausdruck die Kunst von Leonardo und Shakespeare bis Goethe gewesen war, löste sich auf. In dämmernden großen Umrissen begann ein neuer Horizont aufzutauchen."[35] Dasselbe in jungdeutschen Worten: „Deutschland ändert auf allen Punkten seine Stellung und verläßt den Idealismus, welcher sich ihm als einer Nation undankbar erwiesen hat. Deutschland wird

auf allen Punkten realistisch." (Laube.)[38] Zwecks der notwendig gewordenen Neugründung der Aesthetik mußten sich die Jungdeutschen zunächst von dem spekultativen Denken Hegels lösen. Das fiel nicht leicht. Mußten sie doch alle erst aus Schülern Hegels zu „Deserteuren" werden. Die Aufstellung neuer ästhetischer und ethischer Prinzipien wird gefordert.[37] Marggraff meint: Wienbarg „schreibt seine Aesthetik offenbar auf der Flucht vor aller Aesthetik als Wissenschaftslehre".[38] Wienbarg selbst bezeichnet seine „Aesthetischen Feldzüge" als „flüchtige Ergüsse wechselnder Aufregung, aber alle aus der Sehnsucht des Gemütes nach einem besseren und schöneren Volksleben entsprungen".[39] Wir bemerken deutlich die gegen Hegel gerichtete Angst vor dem System, das aber schließlich doch notwendiger ist als „flüchtige Ergüsse wechselnder Aufregung". Eine tiefer begründete Aesthetik gibt Th. Mundt. Aber auch er lehnt deutlich die metaphysische Behandlung des ästhetischen Problems ab und untersucht die unmittelbaren Bezüge zwischen Kunstwerk und Schönheit im Lichte seiner Zeit. Bei ihm finden wir das neue Hauptprinzip der Aesthetik, das den jungdeutschen Dramenbegriff entscheidend beeinflußt hat, am klarsten herausgestellt. Er bezeichnet es als „Prinzip der Unmittelbarkeit.' In demselben Sinne äußert er an anderem Orte: „Was euch fehlt, ist das Bild!"[40] Bergmann, der den Mundtschen Ausdruck anscheinend nicht kennt, spricht gelegentlich von einer Wendung „zum individuellen Prinzip, zum Leben".[41]

Das ästhetischen Prinzip des „Jungen Deutschland" ist also nach dem Unmittelbaren, nach der Wirklichkeit gerichtet und will verstanden werden als „Bild", d. h. als bewußter Gegensatz zum Hegelschen Begriff. Nach Hegel sind Begriff und erzeugtes Kunstwerk ein und dasselbe; im Kunstwerk kommt es auf Schilderung des Vernünftigen, des Ideenhaften an. Der sich entfaltende Weltgeist ist der Schöpfer des Werkes, nicht das Individuum, der Künstler.[42] Am köstlichsten erscheint die jungdeutsche Auseinandersetzung mit diesen Hegelschen Sätzen in der „philosophischen Humoreske" Mundts: „Kampf eines Hegelianers mit den Grazien"[43], in der nach Mundts eigenen Worten „die Professur des Fürsich-sein übermütig genug von der poetischen Individualität geneckt wird".[44] Die drei Grazien, die Verkünderinnen der

unmittelbaren Schönheit, erscheinen mitten unter den Sterblichen. Gern lauschen sie der poetischen Sprache des Dichters, entsetzt aber sind sie von dem Professor Für-sich, der sie durchaus in sein abstraktes System unterbringen will. Schließlich bleibt ihnen nichts anderes übrig als die Flucht. Auf diesem Hintergrunde hebt sich die jungdeutsche Auffassung von Kunst, Künstler und Kunstwerk deutlich ab. Begriff und erzeugtes Kunstwerk stehen sich einander gegenüber. Im Kunstwerk hört die Herrschaft des Begriffes auf, er ist Anschauung, „Bild", „Symbol" geworden.[45] Schöpfer ist das Individuum, der frei gestaltende Künstler. Die Phantasie befähigt ihn, „sich in das tiefste Gefühl seines ganzen und ungeteilten Daseins zu versenken und die wahrhafte Einheit von Natur und Geist, in der alles lebt, zur Anschauung zu bringen" (Mundt).[46] Schönheit und Wahrheit sind keine Gegensätze mehr. Denn aus dem Prinzip der Unmittelbarkeit ergibt sich: „Das Wahre in seiner erfüllten, in der ihm angemessenen Form ist das Schöne" (Laube).[47] „Das Romantisch-Schöne ist nicht das Wahre, sondern die schöne Täuschung." (Gutzkow.)[48] Mit solchen Erkenntnissen wird die kopernikalische Wendung in der Kunstbestimmung vollzogen, die grundlegend für die jungdeutsche Auffassung vom Drama ist. Wirkliches Leben und Darstellung in der Kunst können an sich kein Widerspruch sein. „Denn wäre das Wirkliche der Wahrheit und Schönheit entgegengesetzt, so müßte es der Künstler nicht idealisieren, sondern vernichten, um an dessen Stelle die Schönheit hinzupflanzen." (Wienbarg.)[49]

Der Künstler gewinnt für seine Kunst das Leben. Die gemeine Wirklichkeit versöhnt sich mit dem Schönen. Das Schöne ist zum „Idealismus der Unmittelbarkeit" geworden, und Kunst gilt „als das Schöpfungsvermögen, das Dasein der unmittelbaren Wirklichkeit der Idee vor die Anschauung hinzuzaubern". (Mundt.)[49] Die Kunst will nicht mehr als „müßige Abstraktion" (Laube)[50] gelten, oder um die meist zitierte und selten richtig ausgedeutete Stelle der jungdeutschen Aesthetik einmal in die richtige Beleuchtung zu rücken: Die Kunst „will kein Spielball schöner Geister, kein unschuldiges Ergötzen, keine leichte Beschäftigung der Phantasie mehr" sein, „sondern der Geist der Zeit, der unsichtbar über allen Köpfen waltet, ergreift des Schriftstellers Hand und schreibt ein Buch des Lebens mit dem ehernen Griffel der Geschichte, die

Dichter und ästhetischen Prosaisten stehen nicht mehr wie vormals allein im Dienst der Musen, sondern auch im Dienste des Vaterlandes, und allen mächtigen Zeitströmungen sind sie Verwandte. Ja, sie finden sich nicht selten im Streit mit jenem schönen Dienst, dem ihre Vorgänger huldigten." (Wienbarg.)[51]

Deutlich hebt sich in Wienbargs Worten ein zweites Prinzip jungdeutscher Aesthetik heraus, das gleichfalls bestimmenden Einfluß auf den jungdeutschen Dramenbegriff ausübte. Es soll hier, da es einen kennzeichnenden jungdeutschen Ausdruck nicht gibt, das Prinzip der Volks- und Zeitgemäßheit genannt werden. Eine bloße Wiedergabe der Wirklichkeit entspricht nämlich keineswegs dem ästhetischen Wollen des „Jungen Deutschland". Irgendwie soll die Kunst in das Leben des Volkes eingreifen: Die Kunst „ist ein selbständiges Hilfsmittel der sich erzeugenden Zivilisation. Sie soll nicht bloß das Leben begleiten, sondern auch Leben erwecken!"[52] äußert G. Schlesier, der in nachhaltiger Weise die ästhetische Lehre des „Jungen Deutschland" beeinflußte. Fußend auf dieser Erkenntnis führt Mundt aus: „Wir werden, den Fortschritt unserer Zustände im Herzen tragend, durch die Literatur auf das soziale Leben zurückzuwirken suchen."[53] Mit diesen Worten ist die künstlerisch so unheilvolle Neigung der Jungdeutschen zur „Tendenz" erklärt. Durch ihre Dichtung wollen sie alle Einfluß auf die politisch-geschichtliche Entwicklung des deutschen Volkes ausüben, damit das in den Freiheitskriegen gegebene Versprechen von deutscher Einheit und Verfassung erfüllt werde. Diese Seite ihres Strebens, die auf dem Umwege über Menzels gemeine Verdächtigung zu dem berüchtigten Bundesbeschluß vom 10. Dezember 1835 führte, ist genügend bekannt.[54] Fast gar nicht herausgestellt aber wird die andere Seite der jungdeutschen „Tendenz". Die Dichtung muß auf das Bildungsbestreben des Menschen, des Volkes einwirken. In diesem Sinne bezeichnet Mundt bewußt im Einklange mit Wienbarg dasjenige als das Schöne, „das den nationalen Formen der jedesmal herausgetretenen Weltanschauung einer Zeit und eines Volkes gemäß (!) und harmonisch ist."[55] (Vgl. die erste jungdeutsche Begriffsbestimmung des Schönen bei Laube S. 10 dieser Arbeit.) Der Mensch soll durch die Dichtung weltanschauliche Förderung erhalten. Hier

„handelt es sich um die Anerkennung der Menschenwürde und Menschengröße im schaffenden Geist."[56] (Mundt.) Der Dichter verkörpert damit den vorwärtsstrebenden Menschen, dem die träge Masse der Allgemeinheit folgen soll. Jetzt steht noch der einzelne der schwer erregbaren Allgemeinheit gegenüber, meint der Jungdeutsche, wenn aber „einst das Ich und die Allgemeinheit einander liebend und unauflöslich in die Arme sinken, da ist die Zeit erfüllt." (Laube)[57] Die Aesthetik des „Jungen Deutschland" hebt sich mit solchen Forderungen zu einer nicht geahnten Würde. Zu bedauern bleibt freilich, daß die Gestaltungskraft — wie eingangs dargelegt — gehemmt würde, so daß trotz solcher Forderungen mehr eine zeitbedingte als überzeitliche Dichtung entstand.

d) Der maßgebende Einfluß Hegels.

Es bleibt noch ein Akt der Gerechtigkeit übrig. Der bedeutsame Einfluß, den Hegel auf die jungdeutsche Anschauung ausübte, muß besonders gekennzeichnet werden. Für Hegel „bedeutete wie keinem anderen vor oder nach ihm Philosophie das Verständnis der Kulturwerte und Kulturerzeugnisse". (Cohn)[58] Erst durch Hegel gewannen die Jungdeutschen „die Einsicht in den Sinn des Weltgeschehens". (Bergmann)[59] So konnte A. Stern behaupten, daß die Jungdeutschen immer „von der Höhe ihres Hegelschen Weltbewußtseins herab" sprechen.[60] Häufig erkannten die Jungdeutschen diese Bedeutung des großen Philosophen dankbar an. Der den Hegelstudien ferner stehende Laube macht aufmerksam: „Hegel ergriff den Moment des Fortschrittes."[61] Der Hegel im allgemeinen bejahende Kühne spricht von der Hegelschen Philosophie als „von der absoluten Offenbarung des Göttlichen in dem Diesseits der Erdenwelt".[62] Mundt, der Hegel in tiefgründigen Studien zu erfassen trachtete, erblickt in Hegel „in vielen Dingen gewiß eine ernste verehrungswürdige Erscheinung, den ich aber mehr dadurch zu ehren glaube, daß ich über seine Sachen nach meiner Einsicht nachdenke, als daß ich sie blind nachspreche."[63]

Ihre eigene Aesthetik gewannen die Jungdeutschen nur durch Nachdenken über Hegels ästhetische Lehre, die in der großartigen systematischen Geschlossenheit von ihnen nicht im geringsten erreicht wurde. Von der Hegelschen Denkweise

ausgehend, welche stärker als jede andere nach dem Erfassen des Lebens in seinen Zusammenhängen trachtet, stellte der Jungdeutsche in seiner Aesthetik das Prinzip der „Unmittelbarkeit" auf.[64] Auch das Prinzip der Volk- und Zeitgemäßheit zeigt eine Abhängigkeit von Hegel. Wenn Wienbarg erklärt, daß der Geist der Zeit des Dichters Hand ergreife und ein Buch des Lebens schreibe, so bedeutet das doch letztlich ein Zurückdrängen „der poetischen Individualität" zu Gunsten der Hegelschen Auffassung, daß der Geist der Künstler sei.

Der Sinn der Jungdeutschen richtete sich aber zu einseitig auf die Wirklichkeit. Sie erkannten zwar, daß Anschauungen über die Kunst nicht metaphysisch gegründet werden dürfen, erkannten aber nicht, daß letztlich die Aesthetik in metaphysische Fragen hineinmündet. Daraus erklärt sich auch der Hauptunterschied:Während Hegel auf das Problem „Mensch" nur mittelbar durch das Problem „Vernunft" geführt wird, machten die Jungdeutschen gerade den unendlich verwickelten Problemkreis „Mensch" zum Ausgangspunkt ihrer philosophisch-ästhetischen Betrachtungen und vergaßen dabei fast immer, daß das menschliche Dasein und damit auch die Kunst letztlich metaphysische Ziele aufzuweisen hat.[65]

Deutlich enthüllt sich uns die Abhängigkeit der Aesthetik des „Jungen Deutschland" von der Art und dem Ergebnis Hegelschen Denkens. Wollen wir Hegel und den Jungdeutschen gerecht werden, so müssen wir zwar den jungdeutschen Gedankengängen folgen, wo sie ästhetisch berechtigt sind, schließlich aber das leuchtende Verdienst Hegels in den Vordergrund rücken. Denn Hegels Bedeutung liegt gar nicht so sehr, um mit Glockner zu sprechen, auf dem Gebiete seiner Philosophie, sondern in der Persönlichkeit des überragenden philosophischen Geistes, der großzügige ideenhafte Anschauungen aus sich geboren hat, „die immer im Fluß sind und nie stille stehen, die von wechselnden Trägern bald ruckweise und deutlich aufzeigbar bearbeitet werden, bald, scheinbar zurückgelegt, sich unmerklich ändern, um in kaum erkennbarer Gestalt zu anderer Zeit wiederum ins Licht zu treten."[66]

II. Kapitel.

Einfluß der Zeit und einzelner Dichter auf den jungdeutschen Begriff vom Drama.

a) Einwirkung der Theaterverhältnisse von 1820—1840.

Wie eingangs auseinandergesetzt, wird in vorliegender Arbeit keine ausführliche Würdigung der dramatischen Leistung des „Jungen Deutschland" gegeben. Diese Untersuchung könnte nichts bedeutsam Neues bringen. Gutzkow und Laube, über die eine größere Anzahl von Arbeiten bereits vorliegen, wären dann in den Vordergrund zu stellen. Heine, Mundt und Kühne haben künstlerisch weniger Beachtenswertes geschaffen, und von Börne und Wienbarg liegt nicht die geringste dramatische Leistung vor.[67] Es handelt sich vielmehr darum, den jungdeutschen Begriff vom Drama herauszustellen und von möglichst allen Seiten her zu beleuchten. In dieser Beziehung gebührt jedem Schriftsteller des „Jungen Deutschland" unsere Teilnahme; denn jeder lieferte — der eine mehr, der andere weniger — wertvolle Beiträge zu dem Begriff des Dramas. Eine erhöhte Bedeutung kommt Gutzkow zu. Er ist der dramatische Bannerträger des „Jungen Deutschland". Mit seinem „Richard Savage" 1839 beginnt die Anwendung der jungdeutschen Prinzipien der „Unmittelbarkeit" und des Volks- und Zeitgemäßen auf dem dramatischen Gebiete. In der Geschichte des Dramas und Theaters im 19. Jahrhundert bezeichnet Richard Savage deutlich die Abwendung vom Klassisch-Romantischen und die Hinwendung zum Realistisch-Naturalistischen[68], eine Tatsache, die fast immer zu Gunsten der gewaltigen dramatischen Leistung Hebbels vergessen wird.[69] 25 Jahre nach der Uraufführung seines Dramas (15. Juli 1839) schrieb Gutzkow in betontem, aber auch berechtigtem Stolze an Wehl: „So kann ich doch wohl sagen, daß am 15. Juli 39 die in Weltauffassung, Doktrin und ganzen Ziel „neue" oder „junge" Literatur zum ersten Male in eine Bühnenwelt eintrat, wo seither ein anderer Geist geweht hatte und selbst durch Immermann, Raupach, Halm, Mosen u. a. nur Weiterungen früherer Bühnentraditionen gegeben waren. Die anderen sind dann nach mir gekommen,

eine Tatsache, die feststeht, wenn sie's auch besser gemacht haben mögen."[70]

Die Erkenntnis von der Bedeutung des Dramas und seiner Stellung im Reiche der Kunst und des Lebens gewannen die Jungdeutschen zu einem großen Teil aus kritischen Betrachtungen der Theaterverhältnisse und der vorangegangenen dramatischen Leistung. In den Jahren 1820—40 beherrschten das Theater die mit Recht als bedeutungsarm geltenden Nachtreter von Klassik und Romantik, hauptsächlich: A. W. Iffland (1759—1814), A. F. Kotzebue (1761—1819), E. Raupach (1784—1852), Ch. Birch-Pfeiffer (1800—1860). Ohne gerade alles zu verurteilen, was von ihnen geschaffen wurde, bemerkt man deutlich: Ihr Drama ähnelt einer Rückbildung in die argen Zeiten vor Lessing, in denen der Dramatiker mit „Schrecken und Rührung" arbeitete statt die „erhabenen Lustgefühle" von Mitleid und Furcht zu erwecken. Das Publikum aber, erfüllt von einer bedingungslosen, allerdings auch sehr oberflächlichen Klassikerverehrung, merkte gar nicht, daß von diesen „Nachtretern" der Klassik außerordentlich schwer wider den klassischen Geist gesündigt wurde. Mit bitteren Worten geißelt der Jungdeutsche diese Entwicklung: „Jene alte klassische Periode unserer Literatur wurde statt fortgesetzt, ausgeweitet . . .,. Goethe und Schiller wurden als Büsten ausgerufen, und eine Herrschaft begann, welche die demütigendste ist, die Herrschaft des Ruhmes . . . . Die Anbetung brachte die Nachbetung, die Nachbetung die Mittelmäßigkeit, die Mittelmäßigkeit den Plunder" (Gutzkow).[71]

Insbesondere haben sich die Jungdeutschen mit ihren Zeitgenossen Birch-Pfeiffer und Raupach auseinandergesetzt. Frau Birch-Pfeiffers geschäftstüchtiges Dramatisieren beliebter Romane, das nebenbei gesagt an das heut übliche Verfilmen bedeutender Kunstwerke erinnert, forderte zu einer ablehnenden Stellungnahme auf. Merkwürdiger Weise jedoch — wahrscheinlich ihrer anerkennenswerten Bühnengewandtheit wegen — verehrt sie der dem Dramatisch-Technischen ergebene Laube fast sein ganzes Leben lang. Erst im Jahre 1868 finden wir bei ihm folgende kritische Aeußerung über die Birch Pfeiffer: „Hätte sie Geist und Geschmack besessen in dem Maße, wie sie Talent besaß (gemeint: technische Fertigkeit), sie wäre ein wichtiger dramatischer Autor geworden". So aber werden „die Theaterarbeiten ihres Talentes vorüber-

gehen, wie die Jahreszeit vorübergeht".[72] Gutzkows Stellung ist ähnlich; aber auch er überzeugt sich schließlich, daß sie „in das Inventar der zweiten und kleinen Bühnen" (Marggraff)[73] hineingehöre. Härtesten Widerspruch erregte bei den Jungdeutschen Raupach: „Er umarmte die Muse nicht aus einsichtiger Liebe und unwiderstehlichem Drang, sondern wohlbedächtig, um Kinder zu zeugen."(Wienbarg)[74] In ihm hatte Schiller tatsächlich „sündhafte Nachwirkungen" gefunden: „Selbst die Gefühle erhielten ihren Prunk, ihre Verzerrung und Dekoration, so daß alles, Herz und Seele der vorgeführten Personen wie mit Goldpapier verklebt wurde." (Marggraff)[75] „Raupachs Royalismus ist eine reflexonsmäßige, gemachte, herzlose Verstandesabstraktion, die er in seinen Dramen wie in einem rohen Exempel durchführt." (Laube)[76]

Stern warf einmal den Jungdeutschen vor, sich eine Literatur konstruiert zu haben, die nur solche kleine und kleinliche Talente wie Raupach, Birch-Pfeiffer, Kotzebue, Clauren usw. kennt und nicht weiß, daß auch gleichzeitig Mörike, Grillparzer, Hebbel u. a. leben.[77] Der Vorwurf muß gerechterweise abgeschwächt werden. Die Jungdeutschen haben bei ihren literarischen Urteilen immer den literarischen Geschmack ihrer Zeit vor Augen. So betrachtet, gilt ohne Zweifel, daß diese künstlerisch wertlosen Schriftsteller die großmächtigen Herrscher im Reiche der Kunst waren. Durch schonungsloses Bekämpfen des Bedeutungslosen machten die Jungdeutschen den Weg frei für große echte Kunst, die sie zwar theoretisch — in ihrer sogenannten „produktiven Kritik"[78] — erkannten, aber in ihren Schöpfungen nie im vollen Maße erreichten.

b) Auseinandersetzung mit der dramatischen Leistung von Shakespeare, Schiller, Goethe, Tieck, Kleist, Immermann und Uhland.

Grundlegend für die kritischen Betrachtungen des „Jungen Deutschland" sind immer die Prinzipien der „Unmittelbarkeit" und der Volks- und Zeitgemäßheit. Von hier aus wird auch die Frage beantwortet, was die Dramatiker von Shakespeare bis Tieck zur Bildung eines Begriffes vom Drama beitragen können. Shakespeare ist auch für das „Junge Deutschland" „ein riesenhaftes Talent", „die Autorität genia-

ler Dichtung". Der „romantische Schwulst" allerdings — als Beispiel wird „Ein Sommernachtstraum" angeführt — erweckt oft Widerspruch.[79] Dort jedoch, wo Shakespeare „seine Dramen zwischen Gott und Menschheit stellte und keinen anderen Maßstab zuließ als die Wahrheit" (Gutzkow),[80] gilt er als „das getreue Organ einer in nationeller Gesamtentwicklung begriffenen Zeit, die, mit einem Januskopf begabt, rückwärts auf die hinter ihr liegende naturmächtige Fülle des Mittelalters gewendet erschien und vorwärts in die eroberte Klarheit des protestantischen Bewußtseins blickte" (Kühne).[81]

Interessant ist die jungdeutsche Beurteilung der dramatischen Leistung Schillers und Goethes. Schiller gilt den Jungdeutschen als der größere Dramatiker, da er das Prinzip der Volks- und Zeitgemäßheit häufig erfülle.[82] Goethe aber habe seinem Volke und seiner Zeit ferngestanden. Gutzkow spricht von dem „großen Horizonte" Schillers und Beurmann, Gutzkows Mitarbeiter am „Telegraphen", urteilt durchaus im Sinne Gutzkows: „Schillers Einfluß auf die deutsche Bühne ist ein so hervorragender, daß er noch den spätesten Zeiten erkennbar sein wird; denn sein Herz gehörte dem Volke."[83] Noch klarer drückt sich Heine aus: Schiller „erfaßte lebendig den Geist der Zeit". Er „schrieb für die großen Ideen der Revolution, er zerstörte die geistigen Bastillen, er baute an dem Tempel der Freiheit."[84] Von hier aus wird verständlich, daß der junge Schiller mehr als der gereifte gefiel. Der Jungdeutsche bedauert, daß Schiller den mit den „Räubern" und „Kabale und Liebe" glücklich eingeschlagenen Weg nicht fortgesetzt habe.[85] Laube allerdings entdeckt eine Beziehung zu dem jungdeutschen Prinzip selbst in Schillers „letzten Dramen". Sie bezeichnen ihm „eine Wendung" in Schillers Entwicklung als Dramatiker, „wo die sittlich bewegte Welt in Urteilen für die Kunst hingenommen und wo ein historischer Zustand charakteristisch und ohne ergreifende Tendenz erfaßt wird."[86] (Ergreifende Tendenz hier etwa im Sinne von sittlicher Voreingenommenheit.) Auch Mundt glaubt an „die nationelle Bedeutung der Schillerschen Poesie": „Während Goethe, wenn er dichtete, offen nur die Bedürfnisse seiner eigenen Persönlichkeit befriedigen wollte, dachte Schiller bei allen seinen Arbeiten an das Allgemeine, an die ganze Nation, und sich für diese schreibend zu denken, auf diese von der Bühne herab zu wirken, war ein erhabener Stachel seiner

Begeisterung ... In jedem Gedanken, den er gehabt, ist deutsches Blut. Ueber jedem Satz, den er geschrieben, ruht deutsche Atmosphäre."[87]

Am klarsten verleiht Mundt der goethefeindlichen Zeitstimmung Ausdruck in den „Modernen Lebenswirren": „Goethe war ein schöner Statthalter Gottes auf Erden. Aber das Papsttum in der Literatur ist vorbei. Der heutigen Schriftstellergeneration muß es das höchste Ziel sein, Philosophie des Geistes in ihre Zeit hinauszuschicken, um das Volk der Deutschen aufzuregen und aufzurütteln (!)."[88] Goethes Dichtung bejaht eigentlich nur Wienbarg, gelegentlich Laube, manchmal auch Gutzkow. Heines schwankende Meinung. Börnes und Menzels maßlose Angriffe sind allgemein bekannt. Für Wienbarg ist Goethe das Ideal eines Menschen und eines Dichters. Goethe erfülle die Zeit, weil er sie am besten verstehe. Wienbarg findet, „daß Goethes dramatische Meisterwerke ... mit der Zeit in innigstem Zusammenhange ständen;" sie waren immer „er selbst zu irgend einer Zeit seines Lebens, als Jüngling, Mann, Greis, Weltmann, als Ritter, Verliebter usw."[89] Es ist kennzeichnend, daß Wienbarg gleich den anderen Jungdeutschen bei Beurteilung Goethes als Maßstab die jungdeutschen Prinzipien wählt. Das Ergebnis allerdings lautet bei ihm Bejahung des Goetheschen Werkes.

Zeitlich nicht so entfernt wie Goethe und Schiller steht den Jungdeutschen ihr Zeitgenosse T i e c k. Die Beurteilung seiner dramatischen Leistung wird stark beeinflußt von der Einstellung des „Jungen Deutschland" zur Romantik. Nach jungdeutscher Meinung unterschied sich die Romantik nicht bedeutsam von der Klassik. Beide Richtungen wollen lebensabgewandt sein. So spricht Gutzkow verächtlich von „der Goethisch-Tieckschen Schule"[90], und Wienbarg meint zu dem Bezug der Romantiker auf das Mittelalter: „Das Mittelalter hat sich überlebt. Sein Geist ist ein Schatten der Geschichte, der auf verwitterten Ruinen einherwandelt. Poesie mag ihn beschwören. mag ihn in romantischem Mondlicht unserem Auge vorüberführen. Der helle Tag sieht und kennt ihn nicht mehr."[91] Kein Wunder, daß der dramatischen Leistung Tiecks, den die Jungdeutschen als Wortführer der romantischen Bewegung betrachteten, keinerlei Beifall gezollt wurde.[92] Die Dramen K l e i s t s jedoch, deren Eigenart allerdings über ein bloß-romantisches Gepräge weit hinausgeht, erwecken —

vielleicht grade deshalb — bei Börne und Heine lebhafte, ja freudige Zustimmung. Heine äußert über „Prinz Friedrich von Homburg": Dieses Drama sei „gleichsam vom Genius der Poesie selbst geschrieben".[93] Klagend ruft Börne aus: „Warum haben die tückischen Burschen dieses blühende Dichterhaupt so frühe ins Grab gelegt!"[94]

Immermann, der, ebenfalls ein Zeitgenosse des „Jungen Deutschland" (1796—1840), in seinen Anfängen der Romantik angehört, sie aber später überwindet, findet eine nicht so ablehnende Beurteilung wie Tieck. Der Jungdeutsche fühlt, was der heutige Literarhistoriker festgestellt: Immermann „hat der deutschen Literatur den Realismus erobern helfen." (Mayne).[95] Laube führt aus: „In ihm ist einer der wenigen Poeten gestorben, welcher dem deutschen Theater ein Bahnbrecher hätte werden können. Er hatte wohl manches Schlingkraut um sich aus alter romantischer Zeit, aber sein Geist war frei geblieben."[96] Abgelehnt werden naturgemäß von den Jungdeutschen „die in romanischer Befangenheit" geschriebenen Dramen. Laube gibt als Beispiel „Cardenio und Celinde" (1824/25) und „Die Opfer des Schweigens" (1837) an, betont aber, daß auch Immerman selbst sie später ablehnte. Er (Immermann im Jahre 1839) „wies auf kleine Sachen hin wie „Die schelmische Gräfin", um darzutun, daß auch früher schon der Sinn für das heutige Theaterstück in ihm lebendig gewesen."[97] Gutzkow stellt gleichfalls Immermanns Bedeutung heraus, setzt aber hinzu, es sei zu bedauern daß Immermann keinen lebendigen Einfluß auf das geistige Leben der Nation ausgeübt und damit der Jugend keinen neuen Weg gewiesen habe.[98] Mundt urteilt: Immermann sei in seinen ersten Dramen „mit ihren von Shakespeares Riesenstamm gepflückten Ablegern" „keck und reckenhaft" aufgetreten. Doch fehle ihm die dramatische Wucht und Größe, den Weg für ein neues Drama zu bereiten. In diesen Ausführungen liegt bewußte Abwehr der Meinung Heines, daß Immermann als „Messias des deutschen Dramas" anzusprechen und zu feiern sei.[99]

Uhland (1787—1863), den man mit noch mehr Recht als Zeitgenossen des „Jungen Deutschland" bezeichnen kann, wird in seiner dramatischenLeistung wenig beachtet und wenn, dann vollständig abgelehnt. Es fehle ihm die eigentliche Begabung fürs Dramatische und der Sinn für den Geist der Zeit. „Uhlands Herzöge von Schwaben und Bayern, angedämmert

von Lokalschwärmerei, waren bald in ihrem romantischen Lichte abgeblaßt." (Gutzkow.)[100] Wienbarg, der in seinem Werke „Dramatiker der Jetztzeit" eine erste Würdigung Uhlands als Dramatiker gibt, urteilt allerdings nicht so hart. Er erblickt, wenn auch bei teilweiser ablehnender Einstellung, in Uhland den Typus deutscher Dramatik, da „alle Bühnenhoffnung sich doch nur auf das naive Herausschlagen des Ursprünglichen in unserem poetischen Charakter beziehen wird."[101] Auch Wienburg erkennt demnach, daß Uhland an die Stelle des Dramatischen den „poetischen Charakter" gesetzt habe. Kennzeichnend für den Tiefstand deutscher Dramatiker jener Tage ist es, daß Wienbarg die Hoffnung auf eine Erneuerung des Dramas im Geiste des Dramas hier endgültig begräbt und meint, man müsse sich zufrieden geben mit dem „naiven Herausschlagen" „des poetischen Charakters."

c) Forderung eines Nationaltheaters und -dramas im Sinne Lessings.

Shakespeare, Schiller, Goethe, Tieck, Kleist, Immermann, Uhland geben dem „Jungen Deutschland" zwar Anlaß zu einer Auseinandersetzung, aber ein besonderer gestaltender Einfluß auf den jungdeutschen Begriff vom Drama ist nicht feststellbar. Der einzige, der gestaltenden Einfluß ausübte und ausüben konnte, war L e s s i n g , „der Mann mit dem klarsten Kopf und dem schönsten" (Heine)[102]. Laube nennt Lessing „einen Helden unseres kämpfenden Zeitalters" und erklärt: „Ich liebe Lessing!" „Lessing ist der Ausgangspunkt für unsere Bühne, und er ist noch heute der fruchtbarste Punkt für alles, was das deutsche Thenter betrifft."[103] Mit diesen Worten wird die Meinung aller Jungdeutschen ausgesprochen. Man fühlte sich dem Lessingschen Geiste verwandt. Lessing brachte Ordnung in die verworrenen Theaterverhältnisse seiner Zeit, er schuf die Grundform des modernen Dramas. In jenen Tagen „entstand eine dramatische Kunst in Deutschland, eine deutsche Bühne: Lessing war ihr Schöpfer, statt des Schwulstes einer Schule sah man Leben auf den Brettern und fühlte den Herzschlag im Parterre" (Beurmann)[104]. Wie nahe lag für das „Junge Deutschland" bei solchen Erkenntnissen der Bezug auf die eigene Zeit! Die Forderung des „Jungen Deutschland lautet: E r n e u e r u n g d e s T h e a t e r s i m G e i s t e L e s -

sings! Ein würdiges deutsches Theater, eine deutsche Nationalbühne sollte wieder erstehen. Die „Freude am Theater" sollte wieder „zu den Wesenheiten des gebildeten Lebens gehören." Das Theater sollte nicht länger „zum Zeitvertreib herabgesetzt werden." „Nationalnotwendigkeit" wie zu Lessings Zeiten müsse es werden. Ed. Gans schreibt diese Sätze in seinen Briefen „Ueber den Verfall des Theaters und namentlich des deutschen"[105] durchaus im jungdeutschen Sinne. Das „Junge Deutschland" fühlte sich als Erbe Lessings.[106] Laube klagt: „Wir haben kein Theater mehr! Unsere Schauspielhäuser sind wie Spiel-, Tanz- und Kaufhäuser nur noch da zur Abendunterhaltung. Sie haben keinen Bezug mehr zur Nation, weil wir keine Dichter haben, welche zu der Nation sprechen ... Das Theater ist der Ausdruck des jedesmaligen Lebens, das verschönerte Abbild des Tages. Unser Leben, unser Tag sind ganz anders geworden. Finden wir's ausgedrückt auf der Bühne? ... Nicht eine Spur. Künstliche, geschraubte Zustände, die mit den unseren nicht die entfernteste Aehnlichkeit haben. Ist also noch irgendeine Verbindung zwischen der Nation und ihrer Bühne? Nein!"[107] „Das, was Lessing gut gemacht hatte", „ist schon lange wieder schlecht und schlechter geworden" (Mundt).[108] Das Theater muß wieder „eine Bildungsanstalt für höheren Sinn, gesellschaftliche Erhebung und geistiges Leben" werden (Laube).[109]

Leichtlich könnte man denken, daß diese jungdeutsche Forderung nur aus Lessingschem Geiste ersteht. Dann würde man den starken Anteil der Zeitverhältnisse außer acht lassen. Es sei kurz darauf hingewiesen: Die Jungdeutschen erstrebten den nationalen, verfassungsmäßig gebundenen Einheitsstaat. Ihre Sehnsucht nach einem Nationaltheater muß in dieser Hinsicht einerseits als Protest gegen das bestehende Metternichsche System aufgefaßt werden, das alles politische und nationale Leben erstickte, andererseits als der bewußte Wille, die politisch trägeren Menschen für ihre politische Idee zu gewinnen. In dieser Beleuchtung erhält Heines unübertrefflich-köstliche Schilderung das richtige Aussehen: „Im deutschen Parterre sitzen friedliebende Staatsbürger und Regierungsbeamte, die dort ruhig ihr Sauerkraut verdauen möchten, und oben in den Logen sitzen blauäugige Töchter gebildeter Stände, schöne blonde Seelen, die ihren Strickstrumpf oder sonst eine Handarbeit ins Theater mitgenom-

men haben und gelinde schwärmen wollen, ohne daß ihnen eine Masche fällt."[110] Hierher gehört auch die Behauptung Kühnes: „Ohne Nationalcharakter gibt es keine dramatische Poesie, keine Bühne".[111] In solchen Aussprüchen verbirgt sich übrigens auch eine Beeinflussung von Hegel her, der in seiner Aesthetik urteilt: „Das Drama ist das Produkt eines schon in sich ausgebildeten nationalen Lebens".[112] Die Jungdeutschen wandten diesen Hegelschen Satz auf ihre Zeit an und leiteten aus der bestehenden politischen und nationalen Kläglichkeit des deutschen Volkes und deutschen Staates den jämmerlichen Stand des deutschen Dramas ab. Nicht ganz mit Unrecht. Aeußert doch selbst Hettner, der unbeeinflußt urteilende bedeutsame Literarhistoriker der damaligen Zeit, über die Wirkung des Metternichschen Systems auf die Kunst: „O ihr kurzsichtigen Toren, die ihr unsere Dichter schmäht, und dabei eine höfische Theaterpolizei duldet, die den Dichtern alle Lebenslust abschneidet! Toren, die ihr heuchlerisch über den Verfall der Poesie und Kunst klagt, und doch alle systematisch verfolgt und vernichtet, denen eine freie und gesunde Staatsentwicklung, die die Lebensbedingung aller gesunden Kunst ist, wahrhaft am Herzen liegt!"[113] In diesen Zusammenhang hineingestellt, wird ohne weiteres die politische Deutbarkeit der jungdeutschen Forderung nach einer Nationalbühne verständlich. Doch hüte man sich, dem Politischen eine wesentliche Rolle hierfür zuzuerkennen. Das Politische ordnet sich vollständig dem Prinzip der Volk- und Zeitgemäßheit unter, das auch schließlich der Grund ist, der das „Junge Deutschland" zur Beschwörung des Geistes Lessings veranlaßte.

Allerdings ist an dieser Beschwörung auch dem Prinzip der „Unmittelbarkeit" ein Anteil, wenn auch kein so gewichtiger, zuzugestehen. Lessing übte „einen außerordentlich anregenden Einfluß" aus, indem er als erster die Forderung aufstellte, der Dramatiker solle im „Helden das Menschliche schildern" (Gutzkow).[114] Die Handlung ergab sich bei ihm aus dem Charakter, nicht mehr aus der bloßen Gegenüberstellung von Tugend und Laster. Angesichts der kläglichen Dramatik seiner Tage rief Lessing [1767] aus: „Wozu die sauere Arbeit der dramatischen Form? Wozu ein Theater erbauet, Männer und Weiber verkleidet, Gedächtnisse gemartert, die ganze Stadt auf einen Platz geladen? Wenn ich mit meinem Werke

und der Aufführung desselben nichts hervorbringen will, als einige von den Regungen, die eine gute Erzählung, von jedem zu Haus in einem Winkel gelesen, auch hervorbringen würde."[115] Ganz ähnlich spricht Börne — allerdings tritt bei ihm der Wirklichkeitsbezug stärker in Erscheinung — angesichts der Dramatik um 1820/30: „Sagt, ihr lieben Leute, wie ertraget ihr es nur auf der Bühne all den oberflächlichen Jammer und die kleinlichen bürgerlichen Verlegenheiten darstellen zu sehen, die ihr in eurem Haus so viel natürlicher habet?"[116]

Durch die Beschwörung des Lessingschen Geistes erwächst dem „Jungen Deutschland" die Erkenntnis: Zum Kunstwerk wird das Drama erst dann, wenn die Handlungen auf die in den Charakteren gegebene unmittelbare Wirklichkeit bezogen werden: „Lessing bekämpfte die Notwendigkeit der äußerlichen Einheiten und drang um so strenger auf die innere Einheit und die Einheit der Handlung" (Laube)[117]. Durch Lessing gewinnen die jungdeutschen Schriftsteller nicht nur grundlegende Erkenntnis für die dramatische Handhabung des Prinzips der Volks- und Zeitgemäßheit, sondern auch tiefere Einsicht in die Bedeutung des Prinzips der „Unmittelbarkeit" fürs Drama: Das Drama „ist nicht bloß Leben, sondern es ist ein Lebendiges, es rührt und erschüttert nicht bloß, sondern diese Rührung und Erschütterung hat einen Grund, einen Gedanken, und, wo dieser irgend mangeln oder unorganisch sein würde, ist auch das Drama totgeboren und der Schmuck der schönsten Diction kann es nicht wieder zum Leben zurückführen" (Ed. Gans).[118]

III. Kapitel.

Jungdeutsche Stellungnahme zu R. Wagners Musikdrama.

a) Die Stellungnahme von Gutzkow, Laube, Heine.

Das Entstehen des jungdeutschen Begriffes vom Drama [1830—1840] und die dramatische Leistung des „Jungen Deutschland" fällt in die Jahre 1830—1860, in die Zeit also, in der R. W a g n e r seine Reformation der Oper durchführte, die auf musik-ästhetischem Gebiete den Umsturz bisher gel-

tender Begriffe zur Folge hatte. Für R. Wagner und das „Junge Deutschland" ergibt sich gemeinsame Zeitzugehörigkeit. W. Dilthey stellt daher in seiner Abhandlung „Die drei Epochen der modernen Aesthetik und ihre heutige Aufgabe" R. Wagner in die gesamte Entwicklung, ohne allerdings näher auf gemeinsame Bezüge einzugehen.[119]

Wenn man die ästhetischen Gedankengänge R. Wagners mit denen des „Jungen Deutschland" vergleicht, so fällt auf, daß hier stärker als je zuvor das Gefühl und das Gefühlsmäßige[120] zur Begründung einer Aesthetik verwandt wird. Als Ursache ist wohl die vergangene Ueberzüchtung des Begriffes anzusehen, die sich abschließend am deutlichsten im Hegelschen System zeigt. Der Pendel schwingt zurück. Daß nur die Jungdeutschen sich dieses Zurückschwingens bewußt waren, ist gänzlich unwichtig. Auch R. Wagners ästhetisches Wollen ist aus der Zeit heraus zu verstehen. Auf die Zeit, in der die Musik für die Kunstphilosophie nur eine gering geachtete Rolle gespielt hatte, folgt die Zeit, in der die Musik mit den Vordergrund kunstphilosophischer Auseinandersetzung einnimmt. Der Jungdeutsche Th. Mundt hatte schon 1832 in einem Aufsatz „Musik und Philosophie" Protest erhoben, daß der Musik im ästhetischen System Hegels nicht die ihr gebührende Stelle zuerkannt worden sei, weil man den „unausstehlich-göttlichen Begriff als Maßstab" aufgestellt habe und nicht „das zur Schönheit vollendete Dasein".[121] R. Wagner dachte die hier gekennzeichnete Anschauung konsequent zu Ende, man möchte sagen, zu konsequent zu Ende: Er kann sich ohne Musik künstlerische Kultur überhaupt nicht mehr denken.

Außer der gekennzeichneten allgemeinästhetischen Uebereinstimmung bestehen zwischen R. Wagner und dem „Jungen Deutschland" mannigfache Beziehungen. Gutzkow und Laube lernten R. Wagner persönlich kennen. Gutzkow traf mit R. Wagner in seiner Dresdener Dramaturgenzeit (1847—1849) zusammen. R. Wagner war damals als zweiter Kapellmeister am Dresdner Hoftheater angestellt. Persönliche Zuneigung fühlte keiner für den anderen.[122] Wagner war ganz und gar von seinen Ideen eingenommen, und Gutzkow fehlte das Organ für Musik.[123] Er verstand so gut wie gar nicht die Pläne Wagners, das Musikdrama durch die Einheit von Dichtung, Musik und Gebärde zu begründen. Als Wagner Gutz-

kow einen Tages aufforderte, persönliche und künstlerische Beziehungen mit ihm anzuknüpfen, weist ihn Gutzkow zurück: „Nach einigen Worten des Dankes zog ich mich auf meine Zweifel an einem dauernden Bunde zwischen beiden Kunstgattungen zurück; jede Zwittergattung in der Kunst, sagte ich, ginge mir wider den Strich. Oper müßte Oper, Drama Drama bleiben. Letzteres hatte ja zugleich auf den Verstand zu wirken, auf das Urteil, nicht minder auf eine ganz bestimmte, ausdrücklich erzielte Erregung des Herzens, nicht wie die Musik, die in ihrer Wirkung immer nur das Allgemeine, Unsichere träfe, dämmernd sei und unklar bliebe."[124]

Weitaus freundlicher ist das Verhältnis Wagner-Laube. Laube war unmittelbar nach seinem Eintreffen in Leipzig 1833 mit R. Wagner und dessen Angehörigen in Beziehung getreten.[125] In verschiedenster Art und Weise (lobende Kritik, Geldsammlung, als Wagner in größter Not in Paris lebte) unterstützte er ihn. So erklärt es sich, daß R. Wagner die erste Darstellung seines Entwicklungsganges in der jungdeutschen Zeitschrift „Die elegante Welt", Februar 1845, veröffentlichte; auch der erste Aufsatz R. Wagners über seine Reformpläne der Oper stand in der „Eleganten Welt".[126] Infolge einer nach R. Wagners Meinung ungerechten Kritik Laubes über die „Meistersinger" trübte sich allerdings später das freundschaftliche Verhältnis.[127] Weder Wagner noch Laube taten Schritte zur Wiederherstellung des alten Verhältnisses.

Laube erkennt richtiger als Gutzkow die Stellung Wagners in der Entwicklung der Oper. Meyerbeer (1791—1864), der mit damals ungewöhnlicher Reklame seine Opern zum Erfolge führte, bedeute den Höhepunkt der Prunkoper und eines mehr italienisch-französischen Stiles."[123] Wagner wolle „eine deutsch-dramatische Oper erfinden."[128] Die ästhetische Forderung aber, die Wagner zu diesem Zwecke aufstellt, lehnt Laube ausdrücklich ab. Er meint, Wagners Musikdrama sei „eine Operform ohne eigentlichen Gesang", lediglich „mit Orchestermusik oben und unten".[129] Nie denkt Laube daran, dieses Musikdrama an die Stelle des Sprechdramas zu setzen, wie es R. Wagner wollte; er erblickt Wagners Bedeutung lediglich auf dem Gebiete der Oper und urteilt: „Jedenfalls hat er — freilich unter Aufopferung des Gesanges — unserer Oper Nutzen gebracht durch Geltendmachung des Wortes

und Austreibung der verschwommenen Undeutlichkeit."[130] Fußend auf R. Wagner „wird sich ein Stil ausbilden, der auch dem einer Oper unerläßlichen Gesang Raum und Reiz einräumt."[131] Dabei bringt Laube auch in Anrechnung: „Dramatisches Talent hat er ja in hohem Grade; es wird ihm gelingen, über den mangelnden Gesang seiner Musik zu täuschen".[132] In seinem handschriftlich überlieferten Aufsatz aus dem Jahre 1845 oder 1846 „R. Wagners Reformversuche" urteilt Laube: Wagner sei kein Genie; seinen Opern sei wohl eine gewisse Poesie nicht abzusprechen. „Aber sie schrekken ab durch die zwitterhafte Form. Sie sind poetischen Geistes voll, aber sie haben einen entstellten Körper, und dies ist in der Kunst, für welche der Körper hochwichtig, dem Verfehlen gleich."[133]

In ähnlichem Sinn äußert sich Heine über Wagners Reformpläne, nur daß naturgemäß seine Kritik in beißenden Spott ausartet. Er nennt den Namen R. Wagners nicht; aber jeder Mensch wußte, wer eigentlich gemeint sei, als er von der Gründung eines „Jung-Katervereins für Poesie-Musik" erzählte:

„Er will die Poesie-Musik,
Rouladen ohne Triller,
Die Instrumental- und Vokal-Poesie,
Die keine Musik ist, will er."[134]

In diesen Worten liegt eine deutliche Verkennung von R. Wagners Absichten; es erübrigt sich, näher darauf einzugehen. In diesem Zusammenhange erscheint es merkwürdig, daß Heine R. Wagner den Stoff zu seiner Oper „Der fliegende Holländer" lieferte. Anfangs erkannte Wagner dies dankbar an, schwächte aber später diese Tatsache auf Grund der böswilligen Kritik ab.[135]

Die jungdeutsche Beurteilung Wagners wird beeinflußt — von Heine gilt das wohl weniger — von der Stellungnahme des „Jungen Deutschland" zur Oper. In jenen Jahren hatte sich die italienische Oper eine Vormachtstellung errungen, unter der die Sprechbühne schwer leiden mußte. Ballett und Arie herrschten im Theater, das gesprochene Drama befriedigte in der Einfachheit seiner Linien nicht die Schaulust der Menge. Befreiung des Theaters von der Herrschaft der Oper! lautete ein Teil des jungdeutschen Theaterprogramms. So spricht Laube verächtlich von den Mitteln, welche

die Oper zu ihrer Darstellung benötigt, und auch Gutzkow verspottet wiederholt die Oper wegen ihrer prunkvollen Aufmachung.[136]

b) Mundts Pläne eines Musikdramas in Beziehung gesetzt zu R. Wagners ästhetischer Lehre.

Wesentlich andere Gedankengänge sind darzustellen, wenn Th. Mundts Pläne eines Musikdramas (!) in Beziehung gesetzt werden zu R. Wagners ästhetischer Lehre Mundt gelangt merkwürdiger Weise zu ähnlichen Ergebnissen wie R. Wagner. Zwar machte schon Wienbarg darauf aufmerksam, „daß Poesie und Musik innig verwandte Künste sind, die in ihrer Vereinigung, z. B. in der Oper, im Liede, die wunderbarsten Wirkungen auf unser Gemüt äußern," setzte aber ausdrücklich noch hinzu, daß es kaum möglich sei, in einem einheitlichen Kunstwerke „beide Künste in ihrer Selbständigkeit miteinander zu verbinden.[137]

Th. Mundts Gedankengänge indessen bewegen sich gänzlich in der Richtung R. Wagners. Dargestellt finden wir sie in dem Aufsatz aus dem Jahre 1831 „Ueber Oper, Drama, Melodrama in ihrem Verhältnis zueinander und zum Theater."[138] Mundt stellt zunächst fest, daß Musik zu einer „Modekunst" zu werden beginnt. Die allgemeine Bildung, die bis jetzt literarisch eingestellt gewesen sei, werde musikalisch. „Wie aber durch die Musik, seit sie eine Modekunst geworden, in der gesellschaftlichen Unterhaltung mehr oder weniger das Gespräch als Nebensache zurückgetreten, so hat auch seitdem in gleicher Weise auf der Bühne das Drama gegen die Oper an Interesse verloren."[139] Bei Betrachtung der Oper spricht Mundt von der eigentlichen Oper und von einem Drama, „in welchem die Musik nur als Intermezzo mitspielte, und das sich also dadurch von der Oper als dem in der Einheit von Dichtkunst und Tonkunst (!) gegründeten Musikdrama wesentlich unterschied."[140] Das Verlangen nach dem Musikdrama „ist nichts anderes als ein Hilferuf der vom Zeitgeschmack verlassenen Dichtkunst, welche sich an der Kunst der anderen ihr zuvorgekommenen Kunst selbst wieder zu einer eignen Blüte heraufranken möchte." Es handle sich hier „um eine neu sich geltendmachende Kunst".[141] Die bisherige Oper „mit ihrer schlottrigen Melodramenform kann

als keine Kunstform gelten; die Musik darin ist zu äußerlich."[142]

R. Wagners ästhetische Gedanken über das Musikdrama sind naturgemäß tiefer begründet und führen zu viel schwerwiegenderen Ergebnissen. Ausgangspunkt und Richtung aber sind gleich. Auch Wagner empfindet Abscheu vor der bestehenden Form der Oper und will mit seinem Musikdrama, hier allerdings über Mundt hinausgehend, „offenkundigen Tod der Oper."[143] Für ihn liegt der Hauptfehler darin, „daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht war."[144] Er wünscht ein „Zusammenwirken von Dichtung und Musik", und zwar derart, „daß keine von beiden eine Beeinträchtigung erleidet, vielmehr jede selbst recht uneingeschränkt in ihrer Eigenart sich entfalten kann" (Chamberlain).[145] In demselben Sinn führt Mundt aus, daß keine der beiden Künste die andere beeinträchtigen dürfe, sondern jede „auf ihrem Gebiete" als „vollendete Schönheit" zu wirken habe.[146] Sogar in der Darstellung des Wesens und der Wirkungsweise des Musikdramas berühren sich Mundt und Wagner. Mundt meint: „Wenn das poetische Drama der unmittelbare dialektische Ausdruck einer durch die mannigfachsten Konflikte sich fortbewegenden Handlung ist, wenn die scharf konsequent fortgeführte Handlung der alleinige Zweck des Dramas oder vielmehr das Drama selbst ist, so faßt das Musikdrama dagegen diese Handlung zu einem ganz anderen Zwecke auf, nämlich um die der Handlung innewohnende Lyrik daraus hervorzubilden." Durch die Musik gelange „die der Handlung innewohnende Lyrik' „zu einer kunstwahren und widerspruchslosen Form."[147]

Auch Wagner betrachtet die Musik lediglich als ein Mittel, die seelische Bewegung auszudrücken, leitet jedoch, wieder über Mundt hinausgehend, die Forderung ab, der Text des Dramas müsse „aus dem Geist der Musik geboren werden" (Chamberlain).[148] Auch Wagner betont das Dialektische des rein dichterischen Dramas. Hieraus entwickelt er: Die Dichtung sei nicht imstande (!), das „wirkliche Kunstwerk" zu gestalten; denn sie gehe auf den Gedanken zurück, und der sei an und für sich gestaltlos. Es bedürfe schon des „ganzen künstlerischen Menschens, der in der Tanz- und Tonkunst das zum Seelenverlangen gewordene sinnliche Verlangen kundgibt,

welches durch sich erst die dichterische Absicht erzeugt."[149]

Bei Beurteilung der Publikumswirkung gibt Mundt zu, daß das Musikdrama kaum „die Oper verdrängen" dürfte; die Oper scheine ihm vielmehr „fast eher berufen zu sein, ein größeres Publikum vor sich zu versammeln".[150] Anscheinend glaubt er, die Oper sei dem Publikum leichter zugänglich als ein Musikdrama. Er hat Recht. Das Drama (gilt somit auch vom Musikdrama) verlangt dauernde Aufmerksamkeit für den dargestellten Seelenvorgang. Läßt die Aufmerksamkeit nach, ist sofort das Begreifen der Handlung und ihrer Antriebe erschwert. Beim Hören der Oper jedoch (gilt wohl weniger von der modernen Oper) macht sich ein Mangeln des psychologischen Erfassens der Personen und der Handlung nicht so bald in einem Unlustgefühl geltend, ja, es wird hier häufig gar nicht so sehr verlangt. Außerdem besitzen die meisten Menschen einen leicht bereiten musikalischen Sinn. Es ist dem Hörer der Oper eher gestattet abzuschweifen und dann erst wieder hinzuhören, wenn ihn die Handlung von neuem interessiert. Er hat nichts Wesentliches verpaßt.

Th. Mundt erkennt klar, daß das Musikdrama, wie er es sich vorstellt, noch keinen Schöpfer gefunden hat. Eintreten müßte erst „eine kunstgerechte Umgestaltung des Melodramas — (gemeint ist hier die Oper) — zu einer planmäßig geformten Gattung, in welcher die Effekte der von der Zeit begünstigten Kunst, der Musik, nach einem bestimmten Maß der Anwendung benützt würden, ohne dadurch die überwiegende Wirkung der poetisch-dramatischen Gestaltung zu beeinträchtigen".[151] Was Mundt hier fordert, wurde später von Wagner erfüllt, und es mutet in diesem Zusammenhange daher äußerst seltsam an, daß die Kunst Wagners keine deutlich aufzeigbare Wirkung in Mundt geweckt hat.[152]

Wagners anscheinend originelle Reformpläne der Oper finden wir, wie dargestellt, bei dem Jungdeutschen Mundt in deutlichen Linien zu einer Zeit vorgezeichnet, wo Wagner selbst, achtzehnjährig, die Richtung seines Wollens noch nicht im geringsten klar erkannte. Es läßt sich nicht feststellen, ob Wagner diesen Aufsatz Mundts gelesen hat. Das dürfte übrigens auch unwesentlich für die Beurteilung sein. Es soll hier nicht der Fehler so vieler „Und"-Dissertationen und -Werke gemacht werden, in denen aus einer Uebereinstimmung ohne weiteres schon eine gegenseitige Beeinflussung, ja Abhängig-

keit geschlossen wird. Die Gegenüberstellung Mundt-Wagner will lediglich beweisen, daß die Keime zu den Reformplänen Wagners nicht in ihm selber, sondern in einem allgemeinen Zeitempfinden zu suchen sind. Nur so ist es zu erklären, daß Th. Mundt mehrere Jahre vor Wagner unmittelbar aus der Zeit heraus die Forderung nach einem Musikdrama durchaus im Wagnerschen Sinne aufstellt, allerdings nicht wie Wagner mit der Absicht, das gesprochene Drama ganz zu verdrängen. Im wesentlichen betrachtet Mundt das Musikdrama schließlich doch nur als ein interessantes „literarisches Experiment", wenn auch bei ihm genau wie bei Wagner „kein rein musikalisches Problem mehr, sondern zugleich ein allgemein-ästhetisches" zur Behandlung gelangte. (Goldschmit).[153]

IV. Kapitel.

Jungdeutsche Erkenntnis von der Bedeutung des Dramas und seiner besonderen Form.

a) Der „Kultus der Prosa".

Wenn man die dichterische Leistung des „Jungen Deutschland" in dem Jahrzehnt von 1830—1840 betrachtet, dem Jahrzehnt des „jungdeutschen Sturmes und Dranges", so wird auffällig, daß erst mit Gutzkows „Richard Savage" im Jahre 1839 das dramatische Gebiet ernsthaft betreten wurde. Bis dahin huldigte das „Junge Deutschland" dem „Kultus der Prosa" (Gutzkow)[154], und Th. Mundt durfte dies in seinem Buche „Die Kunst der deutschen Prosa" (1. Auflage Berlin 1837) als das „Evangelium der neuen Literatur" herausstellen.[155] Denn nur in erzählender Dichtform, in Prosa, verkündete das „Junge Deutschland" bis zum Jahre 1839 die „neuen Ideen". Mit Recht bezeichnet daher Lewald „Richard Savage" als ein geglücktes „Wagestück"; erst dieses Drama habe erfolgreich den „neuen Ideen den Weg zum Theater gebahnt und somit auch die neue Sprache, welche jene erforderlich machten, zum ersten Mal den Schauspielern in den Mund gelegt".[156]

Der Plan, die Bühne in den Dienst der „neuen Ideen" zu stellen, tauchte bei Gutzkow schon 1834 auf. Allgemein bekannt ist Laubes Zeugnis, daß Gutzkow damals zu ihm sagte:

„‚Eigentlich müßten wir für die Bühne schreiben!‘ Dabei entwickelte er die Macht, welche von der Bühne ausgehen könnte, sobald sie Interessen der Gegenwart darstellte.“ Laube vertrat jedoch den für die damalige Zeit als vorbildlich jungdeutsch anzusprechenden Standpunkt. Auf der Bühne ließen sich die „neuen Ideen“ nicht darstellen, lägen sie doch „viel zu fern von dem, was auf dem Theater möglich und wirksam wäre“.[157] Für Laubes „hochfliegende Pläne“ war „damals das Theater ein untergeordnet Ding“. (Laube)[158] Gutzkow wurde mit „feinem Instinkt und raschen Talent ein richtiger Anführer“ (Laube)[159]. Um die Wendung des „Jungen Deutschland“ zum Drama zu kennzeichnen, genügt diese bloße Feststellung nicht. Es muß einmal die Frage aufgeworfen und beantwortet werden: Wie erklärt sich — Gutzkow wartete immerhin noch fünf Jahre mit der Verwirklichung der Erkenntnis von 1834 — das abwegige Verhalten des „Jungen Deutschland“ dem Drama gegenüber bis zum Jahre 1839?

Eine wenig befriedigende Antwort gibt Honegger: „Das Lyrisch-Epische dominiert; das Gefühl versenkt sich in den Gegenstand. Der Gegenstand sich ins Gefühl... Es ist bewußtes Verdecken des Dichtergemütes hinter den Gegenstand, eine Art Zwielicht, worin eine ersehnte Bewegung des Gefühls gesucht und auch gefunden wird.“[160] Ein Hinweis auf das Abhängigkeitsverhältnis Drama — nationales Leben sagt schon mehr. (Vgl. oben S. 21/22). Die Zeit brachte eine außerordentliche Belebung der nationalen Auseinandersetzung, das politische Denken wurde freier, selbständiger. Hand in Hand damit erstand ein neuer Dramenbegriff und eine wirkliche dramatische Leistung. Damit ist jedoch noch nicht die anfängliche Abneigung des „Jungen Deutschland“ gegen das Drama genügend aufgeklärt. Eine Andeutung, in welcher Richtung die Untersuchung anzustellen ist, gibt Hegel bei seiner Festlegung der epischen, lyrischen und dramatischen Dichtform. Er meint, als Gegenstand einer epischen Dichtung solle eine Handlung gewählt werden, „die in ihrer ganzen Breite der Umstände und Verhältnisse als reiche Begebenheit im Zusammenhange mit der in sich totalen Welt einer Nation und Zeit zur Anschauung gelangen muß. (Prinzip der Volk- und Zeitgemäßheit!) Die gesamte Weltanschauung und Objektivität

eines Volksgeistes ... macht deshalb den Inhalt und die Form des eigentlich Epischen aus."[161]

Hegel führte sein Denken weiter zur Erkenntnis der besonderen Bedeutung des Dramas[162]; das „Junge Deutschland" jedoch blieb bei der Erkenntnis des Wesens der epischen Dichtform stehen. Verantwortlich dafür ist ohne Zweifel das Prinzip der Volks- und Zeitgemäßheit zu machen, welches in der epischen Dichtung auf eine bequeme Weise zum Ausdruck gebracht werden konnte. In dieser Hinsicht nennt Wienbarg 1834 das Epische „seiner Natur nach unendlich wie die Geschichte"[163], und G. Schlesier bestätigt 1837 ausdrücklich Mundts Meinung: „Die prosaische Produktion ist die vorherrschende, nächstliegende, wesentlichste Kraft aller gegenwärtigen Literatur ... ... Mit Hilfe dieser Prosa soll unser Leben und unsere Anschauung, kurz unsere ganze Fähigkeit, ergänzt und gehoben werden... ... Die Prosa dient der Verwirklichung unserer Interessen, also den eigentlichen Aufgaben des Zeitalters."[164] Kühne behauptet 1833 aus gleichen Gründen, daß der Roman „zur wahrhaft fortgeschrittenen Dichtungsform unserer Tage wird"[165], und Laube meint 1833: „Es gibt keine andere so bequeme Schreibart, die alle großen und kleinen Züge des großen und kleinen Lebens so gefällig in sich aufnähme als die des Romans."[166] Lyrik und Drama besitzen nach jungdeutscher Meinung keine Bedeutung für die Zeit. Denn der Lyrik, die sich immer nur „auf einen kleinen Raum von ein paar Personen konzentrieren muß" (Gutzkow 1837)[167], steht die Tendenz entgegen, und „die Tendenz zerstört das volle lebendige Gefühl des Einzelmomentes, von dem die Lyrik zehrt" (Gutzkow 1837).[168] Th. Mundt führt 1830 aus: „Wenn das Drama wirklich die vollendetste Form der Poesie wäre, so stände die Poesie unserer Tage, in der das Drama fast ganz zurückgetreten ist, in der Tat auf einer sehr niedrigen Stufe."[169] Man sieht, das „Junge Deutschland" lehnt hier die Meinung Hegels ab, der als der unendlich viel feinere und folgegerechtere Denker urteilte: „Das Drama muß, weil es seinem Inhalte wie seiner Form nach sich zur vollendetsten Totalität ausbildet, als die höchste Stufe der Poesie und der Kunst angesehen werden."[170]

Die angeführten jungdeutschen Urteile möchten aus der Aufgabe der Kunst, die Menschheit „zu einem glücklichen und harmonischen Bildungszustande zu führen" (Mundt),[171]

die Berechtigung einer Vorherrschaft der Prosa glaubhaft machen. Immer wieder wird betont: „Wie bedeutend ... die Prosa geworden, ja wie fast der wesentliche Teil des Dichterischen in dieser Zeit eigentlich in die Form der Prosa übergegangen und noch immer entscheidender übergehen wird" (Mundt).[172] Naturgemäß kommen dem Jungdeutschen manchmal Bedenken an der Richtigkeit seiner Meinung. Dann versucht er sie zu zerstreuen: Die Zeit sei unruhig, sei von neuen Gedanken erfüllt. Und wenn wirklich das Drama „das fertigste Produkt, dasVollendetste im Reiche der Poesie" wäre, so stehe es eben schon aus diesem Grunde im Widerspruche zu der Zeit (Laube 1833).[173] Nur darauf komme es an, die Kunstform zu finden, welche die zeitgemäßeste sei, und das sei nur die epische Dichtung. „Das Drama ist einer gerechteren Kunstform fähig, es ist vielleicht der schönste Gipfel eines künstlerisch gefügten Organismus, der Triumph einer vollendeten Architektonik der Poesie. Aber darauf kommt es in diesem Augenblick nicht an, es kommt auf die Lebensperspektive an, welche die Poesie vor den Augen der Zeit auftun solle" (Mundt 1834).[174]

b) Die Wendung zum Drama.

Gutzkow, der blitzartig die Bedeutung des Dramas schon 1834 erfaßte, dieser Erkenntnis aber erst 1839 Gestalt gab, steht selbst noch 1875 unter dem Eindruck seiner Stürmer- und Drängerzeit, in welcher der Roman als die höchste Kunstform gegolten hatte. Er untersucht in den „Rückblicken auf mein Leben" die Zusammenhänge zwischen Lyrik und Epik und Drama. „Ein lyrisches Gedicht kann nur das sein wollen, was es ist. Bringt es den Eindruck des Mondscheins, wie sich dieser auf einem stillen Wasser spiegelt, so wird davon niemand, weder Müller noch Schulze, noch Alexander von Humboldt oder Schelling eine andere Anschauung haben als diese allen gemeinsame Feierstunde der Natur."[175] Vom lyrischen Dichter werde keine besondere Durchgliederung und Erfassung des Stoffes verlangt. Eine vorhandene Unreife könne er leicht verbergen. Dem Lyriker „reiht sich der Dramatiker (!) an. Auch dieser wählt einen Stoff, der sich selbst in Exposition setzt. Der Stoff bringt seine natürlichen fünf Akte mit sich, die Situationen müssen die gewählten sein, we-

nig andere." Irgend welche Schwächen „fallen dem Autor nicht so zur Last wie beim frühen Gebrauch der erörternden Prosa."[176]

Gutzkow versucht hier im Sinne des Jahrzehntes 1830—1840 aus der ästhetischen Form des Romans einen besonderen Vorzug der epischen Dichtung abzuleiten. Vielleicht fühlt er — allerdings nur in verschwommenem Umriß — bei dieser Abgrenzung von Lyrik, Epik und Dramatik etwas grundsätzlich Richtiges. Lyrik ist Bekenntnis einer seelischen Haltung, die durch ein Erleben unmittelbar ausgelöst wird. Dichter und Stoff verschmelzen zu einer unauflöslichen Einheit. Das Drama verlangt klares Erkennen einer handlungsgemäßen Entwicklung; der Dramatiker ist in seinem Werk nicht selbst Person, sondern spricht nur aus den handelnden Personen heraus. Die innere Form des Romans jedoch bedingt, daß hier der Dichter vermittelnde Persönlichkeit ist. Die einzelnen Handlungen begleitet er mit seinem Bericht und bindet sie so aneinander. Er kann auf eine bequeme Weise zur Stellung nehmenden Person werden und sich über den Gegenstand in ausführlicher Weise verbreiten. Bricht man hier mit dem Gedankengang ab, so wird der jungdeutsche Trugschluß erkennbar: Der Roman verlange, bestimmt durch die Eigentümlichkeit seiner inneren Form, den größeren Dichter; er eigne sich besser als Drama und Gedicht, in künslerischer Gestaltung zu den Problemen der Zeit Stellung zu nehmen. 1834 hatte Gutzkow weiter gedacht, vielleicht beeinflußt durch die im gleichen Jahre erschienenen „Aesthetischen Feldzüge", in denen Wienbarg trotz der in den Vordergrund gerückten Prosa gelegentlich die außerordentliche Bedeutsamkeit des Dramas anerkennt: „In der Lyrik ist die Empfindung, in dem Drama die Tat oder vielmehr das Leiden der Persönlichkeit überwiegend, im Epos aber tritt beides in die gehörige Schranke zurück, in den Kreis, welcher der Erzählung gleichsam durch den Stab des Rhapsoden um die Dichtung gezogen wird. Das Drama sondert einen (!) Helden, eine (!) Begebenheit aus dem Kreise der Helden und Begebenheiten ab und gibt dadurch der einzelnen Darstellung eine überwiegende Wichtigkeit (!); das Epos läßt den Helden, seine Leiden und Taten nur in einer ganzen Welt von Helden und Taten zur Erscheinung kommen."[177] „Das aber ist das Kennzeichen des ech-

ten Dramatikers (!) wie jedes großen Dichters, daß er der Zeit ein Spiegel ist (!), worin sie sich selbst erkennen mag."[178]

Die Macht der Bühne ergibt sich aus der Eigentümlichkeit des Dramas, große Erregungen unmittelbar in dem Zuschauer auszulösen. Des Dramatikers Wille formt den Rhythmus des Dramas und bestimmt damit den Verlauf des Erlebens im Hörer. Bezeichnend für die künstlerische Gestaltung ist die Folge von gewissen Höhepunkten, von Spannung und Lösung, ist vor allem auch der Wechsel von reiner Handlung, verdeckter Handlung und bloßem Bericht. Diese wahrhaft verwickelte Durchgliederung des Stoffes mündet in eine wunderbar geschlossene Handlungseinheit, in der ein Menschenschicksal, ein Weltgeschehen in anschaulichster Klarheit gestaltet werden kann. 1834 treten diese Gedankengänge dämmernd in Gutzkows Bewußtsein ein; 1839 führen sie die Wendung des „Jungen Deutschland" zum Drama herbei. Jetzt verkündet Mundt nicht mehr den „Kultus der Prosa" als das „Evangelium der neuen Literatur".[179] Er erklärt vielmehr in seiner Aesthetik 1845: „Das Drama ist seinem innerlichsten Begriff nach dieses in Handlung getretene Gewissen der Nation" und „daher die eigentliche Poesie der freien Persönlichkeit." Es berührt „in uns den innerlichsten Lebenspunkt selbst, ...auf dem wir menschlich uns bewegen und über dessen Vereinzelung und Bedürftigkeit wir zugleich durch das Drama herausgehoben werden, indem wir das zeitlich Einzelne . . . . . hineinretten sehen in die allgemein ewige Idee des Lebens, die zuletzt alles zurecht formt nach der göttlichen Wahrheit und Wesenheit."[180] Aber auch Mundt kann genau wie Gutzkow von seinem literarischen Jugendglauben nicht ganz loskommen. Wenige Seiten weiter liest man in seiner Aesthetik: Der Roman stellt „ein Totalbild der menschlichen Richtungen in jeder Ausdehnung dar und gewinnt an Reichtum der inneren Bezüge, was ihm etwa an strengerKunstvollendung in der äußeren Form entgehen möchte".[181] (Man vgl. bes. oben S. 33.) Nur Laube hält nachweisbar von 1839 ab sein ganzes weiteres Leben an der Erkenntnis von der Bedeutung des Dramas fest. 1845: „Das Drama selbst ist die schwierigste Kunstform; in ihr werden die verschiedenartigsten Lebensformen dargestellt"[182] 1868: „Gebt einem

Poeten, welcher nicht gerade ausgesprochen dramatisches Talent besitzt, die reichste, mannigfaltigste und stärkste Handlung zu dramatischer Komposition, und ihr werdet mit Staunen sehen an seiner fertigen Arbeit, daß die Handlung nicht zureicht in seinem Drama .... Warum? Es fehlt dem Poeten die Unmittelbarkeit des Ausdrucks. Diese aber ist unerläßlich für das Drama. Der Poet, welcher nicht eigentlich dramatisch begabt ist, läutert und verfeinert seinen Handlungsstoff so lange, bis nur der geistige Kern davon übrigbleibt..."[183] Dieses Festhalten Laubes an der einmal erkannten Wahrheit erklärt sich aus seiner mehr verstandesscharfen Natur und aus seiner reichen praktischen Tätigkeit als Leiter des Wiener Burgtheaters. Gutzkow, mehr augenblicklichen Gefühlswallungen unterworfen, drang während seiner Dresdener Dramaturgentätigkeit nicht so sehr in die logischen Zusammenhänge des Dramas ein. Außerdem führte ihn sein Künstlertum wieder zum „Kultus der Prosa" zurück, als er seine großen Zeitromane schrieb. (Die Ritter vom Geiste 1851/52. Der Zauberer von Rom 1858—1861).

c) Das Verhältnis von „Aktualität" und Idee.

Im allgemeinen kann gelten — es wird hier von den gelegentlichen Rückfällen abgesehen — daß das „Junge Deutschland" nach 1839 nicht mehr aus dem Prinzip der „Unmittelbarkeit" und der Volks- und Zeitgemäßheit die Berechtigung eines „Kultus der Prosa" ableitet. Der jungdeutsche Dramenbegriff steht 1839 in seinen Grundlinien unverrückbar fest. Allerdings hatte das „Junge Deutschland" das Wesen des Dramas nicht in allen Feinheiten erfaßt. Auch von Laube gilt das, der die dargestellte Erkenntnis vom Drama immerhin technisch am anschaulichsten gestaltete. Man denke nur an „Graf Essex" 1856, der unbedingt zu den technisch vollendetsten deutschen Dramen gehört. Jedoch beweist gerade „Graf Essex": Der jungdeutsche Dramatiker arbeitet zu sehr mit äußerlichen Explosionen. Das Drama einer rein verinnerlichten Handlung — etwa im Sinne von Hebbels „Maria Magdalene" — bleibt ihm nach Erkenntnis und Leistung unbekannt. Auch Gutzkows „Uriel Acosta" 1849, das jungdeutsche Drama, dem man am ehesten eine mehr nach innen verlegte Handlung zuerkennen möchte, zeigt reichliches Anwenden äußerlich dramatischer Wirkungen. An dem letzten,

tiefen Erkennen des Dramas wurden die Jungdeutschen durch ihre Auffassung von „Tendenz" und „Intrigue" gehindert. Eine ausführliche Darstellung fällt aus dem Rahmen vorliegender Studien heraus; nur soweit es notwendig zum Verständnis des jungdeutschen Dramenbegriffes ist, soll hier auf „Tendenz" und „Intrigue" eingegangen werden.

Bereits in anderem Zusammenhange wurde erwähnt (vgl. oben S. 11/12), daß die jungdeutsche Auffassung von „Tendenz" sich aus dem Prinzip der Volks- und Zeitgemäßheit ergebe und zwei Seiten, eine politische und eine weltanschauliche, aufzuweisen habe. Für die jungdeutschen Dichter gewinnt ein Drama erst dann Bedeutung, wenn eine „Tendenz", eine Beziehung zur Zeit zu Grunde gelegt wurde. „Die Macht der Bühne ist natürlich da am größten, wo ein Stück die Gegenwart darstellt und Gedanken, Fragen, Wünsche der Gegenwart berührt, ja behandelt" (Laube).[184] Wollte man diese Anschauung des „Jungen Deutschland" auf ihren Ursprung zurückleiten, so könnte man sie bis in Hegelsches Gedankengut verfolgen, ein Beweis, daß sie irgendwie mit dem allgemeinen Zeitdenken zusammenhängt. Hegel betont, das Drama sei schließlich fürs Publikum geschrieben und müsse wirken. Daher müsse es „entweder ein allgemein menschliches Interesse oder doch ein Pathos zur Grundlage haben, welches bei dem Volke, für das der Dichter produziert, ein gültiges substantielles Pathos ist."[185] Ohne Zweifel meint Hegel hier die Idee, die als Wirkungsträger des Dramas anzusehen ist. So betrachtet, ist schließlich jede Idee „Tendenz".[186] Stern machte darauf aufmerksam, daß Gutzkow häufig beides als gleich füreinander setzt.[187] Auch für andere Anhänger des „Jungen Deutschland" mag das gelten. Eine Erklärung gibt jene zweite Seite der „Tendenz", nach welcher der Mensch durch die Dichtung weltanschauliche Förderung erfahren soll. (Vgl. oben S. 12.) Das „Junge Deutschland" verstand allerdings diese weltanschauliche Förderung fast ausschließlich nur im Sinne des Prinzips der Volks- und Zeitgemäßheit. Somit urteilt Bouke richtig: „Vom rein „aktuellen" Standpunkt war unter Idee so viel zu verstehen als: Bedürfnis, Losung des Zeitalters, — und diese Schlußfolgerung zogen auch die jüngeren Anhänger der Hegelschen Schule."[188]

„Aktualität" um jeden Preis! lautet die jungdeutsche Forderung. Kindermann meint daher mit Recht von

der jungdeutschen Bewegung, daß man die „Aktualität" „als deren treibende Grundkraft . . . . . ansprechen könnte."[189] Laube gibt an, was die jungdeutsche Schriftsteller unter „Aktualität" verstehen: „Unter „Aktualität" verstehen wir diejenigen Vorgänge, welche für jedermann gegenwärtig und bedeutsam sind, welche die Gegenwart kennzeichnen, welche die Umwelt wirklich treffen."[190] Wie weitgehend die „Aktualität" angewandt wird, beweist Gutzkows Ausspruch: „Mit einem Worte, es ist nicht möglich, die Literatur der Zeit gemäß zu machen, wenn man nicht selbst wieder die Literatur der Zeit untergeordnet (!) hat."[191] Es ergibt sich, daß der Ausdruck „Aktualität" viel kennzeichnender das dramatische Wollen des „Jungen Deutschland" angibt als der Ausdruck „Tendenz". Daher ist unbedingt fürs „Junge Deutschland" an die Stelle des eingebürgerten Ausdruckes „Tendenzdrama" der Ausdruck „Aktualitätsdrama" zu setzen, in schlichtem Deutsch: Tagesdrama. Den Forderungen des Tages zu Liebe schrieben die Jungdeutschen ihre Dramen und beschränkten damit von vornherein die künstlerische Wirkung. Gewiß, das „Junge Deutschland" behandelte zum ersten Male gesellschaftliche Fragen und Konflikte und kann somit als Vorläufer Ibsens angesehen werden.[192] Die jungdeutschen Schriftsteller blieben jedoch mit ihrer Gesellschaftskritik im Nur-Zeitgemäßen, Nur-Politischen stecken und drangen nicht wie Ibsen zu den großen Lebensfragen vor, welche Form und Gehalt des menschlichen Zusammenlebens betreffen.

Besonders auffällig wird das Auftreten der „Aktualität" im geschichtlichen Drama, das das „Junge Deutschland" aus Zensurgründen vor dem bürgerlichen Drama zur besseren Kennzeichnung der Zeitverhältnisse bevorzugte. Im geschichtlichen Geschehen der Vergangenheit sei die Gegenwart als Keim mitenthalten. Darum habe der Dichter in der Vergangenheit die Gegenwart darzustellen und zu schildern. Zu warnen sei vor einem geschichtlichen Drama in der Art Schillers; denn Schiller sei es — ihm wird hier ohne Zweifel Unrecht getan — um Darstellung der Geschichte zu tun gewesen, nicht um Darstellung der Menschheitswerte, die sich im geschichtlichen Geschehen ausprägten.[193] „Andere Sterne winken der Zeit, andere Ziele tun sich auf . . . . Wendet euch an das Volk, und alles, was noch frisch und kernhaft unter den

Gebildeten und dem Mittelstande . . . . wird euch seinen Beifall nicht versagen" (Wienbarg).[194]

Der jungdeutsche Dramatiker gestaltet also auch in dem geschichtlichen Drama das „Aktuelle"; er will auch hier das Bekenntnis zu seiner Zeit ablegen und die Forderungen des Tages vertreten.

d) Theatralisch und dramatisch.

Das Herausstellen der „Aktualität veranlaßte das „Junge Deutschland" häufig, die Idee als eine Art persönlicher Werbung für die Gedanken der Zeit aufzufassen: So meint Laube: „Wehe uns, wenn aus unseren Gestaltungen keine Ideen strahlen und wir gedankenlose Techniker würden; aber von unsern Schulideen aus sollen wir nicht zur Verkörperung von Ideen trachten — — das wird immer Leblosigkeit bringen, nein, aus persönlich gestalteter Handlung, aus eigentümlicher Gruppierung nur sollen und können uns Ideen geboren werden, die wahrhaft lebendig für uns sind."[195] Der jungdeutsche Dramatiker denkt beim Schreiben seiner Dramen immer an die theatralische Wirkung. Zwischen dem Dramatischen und dem Theatralischen gibt es für ihn im Gegensatz zu seinem großen Zeitgenossen Hebbel keinen Unterschied.[196] Der Jungdeutsche benützt daher gern jede Gelegenheit, das Theatralisch-Lebendige zu steigern. Von hier aus erklärt sich der oft dargestellte Einfluß von Augustin Eugène Scribe (1791—1861).[197] Die Handlung ergibt sich bei Scribe aus einem geschickt geführten Ränkespiel zweier oder auch mehrerer Parteien.[198] Ohne Zweifel übernimmt das „Junge Deutschland" von Scribe die „Intrigue" zwecks Gestaltung einer explosionsreichen Handlung. Am meisten gilt das von Laube, weniger von Gutzkow.[199] Viel zu wenig jedoch wird betont, daß das „Junge Deutschland" Scribe durchaus nicht als einen „Messias des Dramas" ansah. Vernachlässige er doch über der Handlung den Menschen, und somit fehle ihm die innere Wahrheit. Die Charaktere seien zu Gunsten der „Intrigue" nur unklar gezeichnet, und die Handlung empfange ihre Triebkraft von rein äußerlichen Verwicklungen.[200]

Der Jungdeutsche lernte zwar von dem Franzosen das Technische eines außerordentlich geschickten Aufbaus, bemühte sich aber ernsthaft, wenn auch nicht durchgängig mit

Erfolg, darüber nicht den Charakter und das Herausarbeiten des Tragischen zu vernachlässigen. Ein Vergleich zwischen Eugène Scribes berühmtesten Drama „Le verre d'eau ou les effets et les causes" und Laubes „Graf Essex"[201] zeigt dies deutlich. Zur Kennzeichnung des Unterschiedes seien hier zwei Aussprüche herausgestellt. Scribe läßt Bolingbroke (I, 4) sagen: „Le talent n'est pas d'aller sur les brisées de la Providence, et d'inviter des événements ,mais d'en profiter. Plus ils sont futiles en apparence, plus, selon moi, ils ont de portée .... les grands effets produits par de petites causes! c'est mon système ... !"[202] Scribe selbst spricht hier über seine Methode, die dramatische Wirkung auf kleine und kleinliche Verwicklungen des Zufalls und nicht auf die Charaktere zu gründen. Der Jungdeutsche Laube jedoch will, daß die Handlung sich aus dem Charakter ergebe; der Mensch muß verantwortlich sein, damit das Gefühl des Tragischen geweckt werde. Daher äußert Graf Essex (II, 3):

„Was wär' das für ein Leben, wenn wir alle
Zu Gängelpuppen uns erniedrigten!
Wenn ich nicht wirken kann und schaffen und
Nicht wagen, wie's die Seele in mir weckt,
Was bin ich dann? Ein Glied, ein Finger an der Hand,
Kein eigner Organismus mehr, kein Mann!"[203]

Versuche man doch einmal, aus Scribes Drama die „Intrigue" wegzudenken! Dann bleibt von dem ganzen Drama nichts mehr übrig. Die Menschen leben nur durch und für die „Intrigue". Laubes Drama, das hier als Kennzeichen für die jungdeutsche Lehre vom Drama angeführt wurde, verdankt zwar gleichfalls seine Gestaltung nicht dem gewaltigen dichterischen Erlebnis, sondern dem überaus klugen Denken eines schriftstellernden Kopfes. (Von Gutzkow gilt dasselbe, obgleich bei ihm das Erlebnismäßige stärker als bei Laube beteiligt ist.) Trotzdem aber ist das jungdeutsche Drama nicht mit dem Scribes auf gleiche Stufe zu stellen. Denn bei den Jungdeutschen sehen wir mehr als eine bloße Spannung von unendlich vielen Drähten, wir sehen den handelnden Menschen, den Charakter. Zugegeben muß allerdings werden, daß in Laubes und Gutzkows ersten Dramen (man denke an „R. Savage" 1839, „Monaldeschi" 1840) die „Intrigue" stärker in die Handlung einbezogen wird, aber selbst da nicht derart, daß die Charaktere zur bloßen Nebensache werden.

So ergibt sich: „Aktualität“ und „Intrigue“ üben zwar einen nicht wegzudenkenden Einfluß auf die jungdeutsche Lehre vom Drama aus. Aber nur die „Aktualität“ engt im wahrsten Sinne des Wortes die Horizontweite der jungdeutschen Dramen ein und beschränkt in ungünstiger Weise den rein künstlerischen Eindruck. Die „Intrigue“ wirkte sich auf die dramatische Leistung des „Jungen Deutschland“ nicht so sehr unheilvoll aus, da sie nicht wie bei Scribe zum alleinigen (!) Handlungsträger gemacht wurde.[204] Der Charakter setzt in den jungdeutschen Dramen die Handlung in Bewegung; was nicht aus ihm abgeleitet werden kann, wird als „unorganische Aeußerung im Drama“ aufgefaßt und gilt als „ästhetisch unberechtigt“. (Laube.)[205]

V. Kapitel.

Der Schauspieler Karl Seydelmann und sein bedeutsamer Einfluß auf den jungdeutschen Begriff vom Drama.

a) Seydelmanns Wirkung auf seine Zeitgenossen.

Es ist schon oft gesagt worden, daß der große Schauspieler in seiner Bedeutung nur von seiner Zeit geachtet wird. „Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze!“ lautet der bekannte häufig angeführte Ausspruch Schillers. (Prolog zu Wallenstein.) Für den Menschen mit literarischer Bildung gilt das nicht in diesem unbedingten Sinne. Er kennt und verehrt die großen Meister der darstellenden Kunst. Namen wie Fr. Ludwig Schroeder, Ekhof, Iffland, Fleck, Ludw. Devrient, Sonnenthal, Kainz u. a. sind für ihn nicht leer und inhaltslos. Selten jedoch hört man, daß der Name Karl Seydelmann (1793—1843) hier genannt wird. Das ist merkwürdig. Denn „von Iffland und Schroeder abgesehen, ist über keinen deutschen Bühnenkünstler vergangener Zeiten so Umfangreiches, was mehr sagen will, so Belangreiches veröffentlicht worden wie über Seydelmann“ (Grube).[206] Forscht man nach dem Grund von Seydelmanns Unbekanntsein, so ergibt sich: Seydelmann spielte keine bestimmten Rollen, bevorzugte nicht Stücke einer bestimmten literarischen Richtung. Seinen Namen, da er nicht mit dem eines großen Dichters oder mit dem einer ganzen Richtung verbunden ist, kennt der heutige

Literaturfreund äußerst selten.[207] Gutzkow ahnte das voraus. In seiner anläßlich des Todes von Seydelmann (1843) erschienenen Charakterstudie „Karl Seydelmann" meint er: „Kein Mensch wird leichter zur Sage als der dramatische Darsteller. Und noch betrübender steht es um die Dauer des Seydelmannschen Gedächtnisses, wenn man bedenkt, daß sein Talent das Unglück hatte, sich nur in einer dramatischen Uebergangsperiode zu bewähren."[208] Daher kann gar nicht scharf genug herausgestellt werden: Der Schauspieler Karl Seydelmann — das gilt von keinem unserer großen Schauspieler auch nur in ähnlichem Maße — übte unmittelbaren (!) Einfluß auf die Literatur und Literaturbetrachtung seiner Zeit aus. Houben gebührt das Verdienst, in seinem Aufsatz „Dichter und Schauspieler" diese außergewöhnliche Bedeutung K. Seydelmanns zuerst erwähnt zu haben.[209] Allerdings lag Houben damals nur einzelnes von dem sehr reichhaltigen Material vor.[210] Auch behandelte er den Schauspieler lediglich in Hinsicht auf Gutzkow. Wir finden bei Houben daher nicht dargelegt, in welch seltener Weise der Schauspieler Karl Seydelmann auf die Literatur und Literaturbetrachtung seiner Zeit und insbesondere auf den jungdeutschen Dramenbegriff einwirkte.

Ein solcher Einfluß eines Schauspielers scheint wenig glaubhaft zu sein; er wird aber verständlich, wenn man die Zeitverhältnisse in Betracht zieht. Die Jahre 1820—1840 zeigen einen ungewöhnlichen Tiefstand des deutschen Dramas. (Vgl. oben S. 14—16.) Ein „Messias des Dramas"[211] erschien nicht, und so erwartete man denn, daß von dem ungewöhnlichsten Schauspieler jener Zeit, eben von Seydelmann, eine Erneuerung des Dramas ausgehen werde. Den ersten sichtbaren Niederschlag in einer größeren geschlossenen Darstellung fanden diese Gedanken in Lewalds Buch „Seydelmann und das deutsche Schauspiel", Stuttgart 1835. Andere Buchtitel geben noch deutlicher an, welche Hoffnungen man mit dem Namen Seydelmann verknüpfte. So schreibt Boden „Seydelmann oder ein paar dramaturgische Versuche"; Knispel entwickelt aus der Betrachtung Seydelmanns „Ein Memorandum für die Reform des deutschen Bühnenwesens".[212] Besonders hervorgehoben sei eine Feststellung Bodens. Er meint, an Seydelmanns Spiel habe

„sich die gänzlich in Verfall geratene Theaterkritik ... wieder aufzurichten versucht".[213] An dieser Stelle muß der Name Rötschers erwähnt werden, dessen Buch „Seydelmanns Leben und Wirken" Berlin 1845 als grundlegend für eine einzusetzende Seydelmannforschung angesehen werden muß. Martersteig äußert durchaus richtig, ohne allerdings die weitgehende Einwirkung Seydelmanns irgendwie näher zu begründen: „Seydelmann ist für Rötscher gewissermaßen das Paradigma seiner Kunst."[214] Von Seydelmanns Schauspielkunst beeinflußt, entwirft Rötscher eine „Kunst der dramatischen Darstellung"[215], arbeitet in „allerhöchstem Auftrage" einen „Plan zur Errichtung einer Theaterschule für darstellende Künstler" aus.[216] Ja, der Einfluß Seydelmanns ist selbst in den „Abhandlungen zur Philosophie der Kunst"[217] nachweisbar.

Seydelmanns einzigartige Bedeutung war damals Tagesgespräch. Selbst die böswillig gehässigen Kritiken — und es gibt entsprechend der Bedeutung des Schauspielers derer nicht wenige — können an dieser Tatsache nicht achtlos vorübergehen. Nur selten ertönt ein so gewichtiger Einspruch wie der Beurmanns. Trotz aller Bewunderung für Seydelmann, „für den größten Schauspieler", den auch er „für einen aufrichtigen Enthusiasten der Kunst hält", kann er nicht daran glauben, „daß sich die Regeneration des deutschen Schauspieles, worauf denn doch am Ende eine deutsche Bühne beruht, unmittelbar an die Schauspieler knüpfen läßt — und nun gar an e i n e n Schauspieler! — Ich bin vielmehr der Meinung, daß die Schauspieler immer nur in sehr untergeordneten Beziehungen zur deutschen Bühne stehen werden."[218] Gerade vorliegender Ausspruch beweist, wie tief in dem damaligen Zeitdenken die Ueberzeugung von einer theatralisch-dramatischen Sendung Seydelmanns wurzelte. Diese Tatsache berührt um so wundersamer, wenn man weiß, daß die maßgebende ästhetische Lehre der damaligen Zeit dem Schauspieler nur eine sehr untergeordnete Bedeutung zuerkannte. Hegel sagt: „Der Schauspieler soll gleichsam das Instrument sein, auf dem der Autor spielt, ein Schwamm, der alle Farben aufsaugt und unverändert widergibt."[219] Christian Hermann Weiße will sogar die Schauspielkunst gar nicht als selbständige „Kunstform" gelten lassen, sondern nur als eine gewisse „Kunstfertigkeit", durch welche die dramatische Kunst

„äußere Wirklichkeit" erhalte, „die durch den Begriff derselben gefordert ist."[220] Von Seydelmann ausgehend, erhebt Röse Einspruch gegen solche Anschauungen, die den Schauspieler in die Klasse „der reproduzierenden Künstler, in die Klasse der Virtuosen" verweisen wollen. Der Schauspieler sei als ein selbstschöpferischer Künstler aufzufassen. Der dramatische Dichter gebe nur Andeutungen, erst der Schauspieler mache das Kunstwerk lebendig. Er werde dabei „von der Einsicht in das Ganze des darzustellenden Charakters geleitet". Durch „Entäußerung" seiner Persönlichkeit lasse er den Menschen auf der Bühne erstehen.[221]

Schließlich bekehrten sich, bezwungen durch Seydelmanns Spiel, selbst strenge und strengste Hegelianer zu ähnlichen Anschauungen. Ed. Gans würdigte Seydelmann eingehend in seinen Rollen und war bald einer der Wortführer jener um Seydelmann entstandenen schöngeistigen Gemeinde, „die über seine Schöpfungen in ästhetischer Schätzung lebhaft diskutierte und sie ins Hegelsche Weltganze einzuordnen trachtete" (Schlenther).[222] R. Köstlin muß in den vom Hegelschen Geiste durchdrungenen „Hallischen Jahrbüchern" zugestehen, daß Seydelmann „im gegenwärtigen Augenblick mit Recht für den ersten seines Faches in Deutschland gilt".[223] Er schließt seine keineswegs wohlwollende Abhandlung „Seydelmann und die letzte Entwicklung der deutschen Schauspielkunst" mit den kennzeichnenden Worten: „Wir haben ihn (Seydelmann) als wesentliches Glied in der Entwicklung des Begriffes selbst dargestellt und ihm dadurch die höchste Ehre erwiesen, welche einem Individuum überall erwiesen werden kann."[224]

b) Die Eigenart der Seydelmannschen Schauspielkunst.

Soll die Eigenart der Seydelmannschen Schauspielkunst ins rechte Licht gerückt werden, so muß man von der Feststellung ausgehen, daß Seydelmann wenig Anlagen für einen großen Schauspieler aufzuweisen hatte. Er besaß „von Hause aus eine wenig bedeutsame Physiognomie" (Rötscher)[225] und noch dazu eine brüchige und wenig biegsame Stimme. Als ihm am Anfange seiner Laufbahn gesagt wurde, er würde wohl auf der Bühne keine Erfolge erzielen, legte er gleich Demosthenes bei seinen Sprechübungen Steine in den Mund und

erreichte auf diese Weise eine Trag- und Wandlungsfähigkeit des Tones. Anschaulich drückte er das Gefühl, das ihn mit seiner Kunst verband, einmal in den derben, aber treffenden Worten aus: „Die Kunst war mir von jeher eine Geliebte, der ich nicht vom Leibe gehe, bis die letzte Kraft versiegt!“[226] Sein sehnlichster Wunsch kurz vor seinem Tode gilt daher seiner Kunst: „Nur den Jago möcht ich noch spielen!“[227]

Verzehrende Liebe zu seinem Beruf erfüllte Seydelmann ganz und gar. Mit einer wahrhaft dämonischen Gier stürzte er sich auf seine Rollen, vertiefte sich sorgfältig in sie und versuchte sie möglichst wesensgetreu wiederzugeben. Wenn wir heute die Rollenhefte Seydelmanns mit ihren genauen Spielanweisungen bei Grube lesen, dann empfinden wir wirklich „Bewunderung vor dieser tiefen Verinnerlichung und geistigen Klarheit, vor diesem sich ganz und gar in die Aufgabe Versenken“ (Grube).[228] Wir verstehen aber dann auch Seydelmanns Aeußerung: Auf der Bühne „fühle ich jede Kraft des Lebens in mir wach“.[229] Von der darstellerischen Leistung Seydelmanns ging denn auch eine ungewöhnliche Wirkung aus. Mundt meint, Seydelmann verstehe „die Stimmung des Publikums zu beherrschen und auf etwas Höheres hinzuleiten“.[230] Die Wucht seiner Darstellung bezwang selbst jene, die mit einer vorgefaßten ablehnenden Meinung ins Theater gingen: „Wir erkennen, daß er recht hat, dies so, jenes so zu machen; wir lassen uns nach und nach belehren und überzeugen . . . .; die Konsequenz bezaubert uns, wir fühlen unsere Reflexion gefangen genommen; da wir den Anfang zugegeben haben, entwickeln sich alle Folgen aufs natürlichste. Zugleich bewundern wir die Vollendung der Technik“ (Köstlin).[231]

Die „Darstellungseigentümlichkeit“ Seydelmanns stellte sich in Widerspruch zu dem, „was man seit dem Ueberhandnehmen der Schillerschen Richtung und den Idealitätsdramen für schauspielerische Meisterschaft gehalten hatte“ (Gutzkow).[232] Bis zu Seydelmann kannte man nach Gutzkow nur die „subjektive Darstellungsweise“, d. h., der Künstler stellte seine eigene Persönlichkeit in der Rolle dar; Seydelmann jedoch verlege die darzustellende Rolle in seine Person.[233] Er suchte „die Tiefe der menschlichen Persönlichkeit in allen ihren Abstufungen und in ihrem ganzen Reichtum durch die dramatische Darstellung zu enthüllen“ (Rötscher).[234] Daher

kannte Seydelmann ein eigentliches Rollenfach nicht. Richard III. und Carlos („Clavigo"), Antonio („Torquato Tasso") und Shylok, Polonius und Alba, Mephisto und Nathan verkörperte er gleich gern und gleich überzeugend. Außerordentlich war der Wirklichkeitsbezug seiner Darstellung. In einem Gespräche äußert er sich einmal zu Knispel: „Die Kunst sei schwer und durch Regelzwang müsse man sich durcharbeiten, um zur Natur zu gelangen."[235] Maske und Ton muteten denn auch derart verschieden an, daß man Seydelmann in den einzelnen Rollen nicht wieder zu erkennen vermochte.[236] Den Tonfall der Rede, die Gebärde, den Ausdruck der seelischen Bewegung lauschte er dem Leben ab und hielt das Abgelauschte so sorgsam fest, daß Mundt das Urteil fällte: „Seydelmann idealisiert niemals, er stellt sich niemals auf den hohen Kothurn, sondern führt überall auf die schärfsten Formen des wirklichen Lebens zurück. Daher scheint es oft, als trüge er seine Farben zu stark auf, als bestehe er auf zu harten und strengen Konsequenzen in der Ausführung seiner Charakterentwürfe ..... aber das echt Menschliche seiner Kunstleistung kommt dadurch meistenteils um so mächtiger zu seinem Recht."[237] Als Laube Seydelmann zum ersten Male (1829 in Breslau) sah, erkennt er sofort: „Dieser Schauspieler unterscheidet sich von allen anderen. Der weiß genau, was er spricht, ja, der hat die Tragweite jedes Wortes in sich durchgelebt, der spielt gar nicht Komödie, der ist echt."[238] Die Jungdeutschen fanden in der Seydelmannschen Schauspielkunst ihr Prinzip der „Unmittelbarkeit" auf eine geniale Weise verwirklicht. Der strenge Hegelianer Köstlin jedoch macht sich, allerdings zu Hause erst, klar, daß die Wirklichkeitstreue dieses seltsamen Schauspielers, die ihn auf der Bühne so ergriffen hatte, „das Theater aus dem idealen Standpunkt des Kunstschönen zu dem der gemeinen Naturwahrheit herunterzuziehen" gedenke.[239] Deshalb fällt er das Urteil: „Sobald wir uns von den Gängelbanden lösen, woran der Künstler uns führt, sobald wir auf die Seite des Dichters treten und die Darstellung teils mit dem vom Poeten vorgezeichneten Phantasiebild vergleichen, teils im Verhältnis zu dem ganzen Drama betrachten, sogleich wird uns der bisher nicht beachtete Zwiespalt offenbar."[240] Köstlin versteht hier unter Zwiespalt den möglichen Gegensatz zwischen der Auffassung des Dichters und

der des Schauspielers. Hatte der Dichter seine Gestalten befreit von dem Gemein-Irdischen gesehen, so ließ Seydelmann, „dieser ausgesprochenste Realist seiner Zeit" (Schlenther)[241], bei seiner Darstellung „das psychologische Interesse gegen das poetische, die Wahrheit gegen die Schönheit überwiegen" (Mundt).[242]

Eine solche möglichst naturgetreue Wiedergabe erforderte selbstverständlich eingehendstes Rollenstudium. Da erfand man denn das böse Wort: Seydelmann sei ein bloßer Verstandeskünstler, während andere wie Ludwig Devrient und Döring die genialen Künstler seien. Seydelmann gehört ja denn auch tatsächlich in die Reihe der „denkenden Schauspieler" (Calm)[243], aber keineswegs in dem Sinne: „Denkende Schauspieler sind solche, welche denken, sie wären Schauspieler" (Glaßbrenner).[244] Holtei u. a. bezeugen, daß Seydelmann unter dem Vorwurf der „kleinlichen Detailskrämerei" sein ganzes Leben gelitten habe.[245] Selbst getreueste Anhänger Seydelmanns bezeichneten „Ludwig Devrient als den genialen, Seydelmann als den Verstandeskünstler" (Rötscher)[246] und achteten zu wenig darauf, daß das Wort Verstandeskünstler eine herabsetzende Bedeutung in sich verbergen könne. Wie man das Wort Verstandeskünstler aufzufassen habe, erklärt Röse bei der Gegenüberstellung Ludw. Devrient-Seydelmann: Devrient gehe von „der Grundidee des darzustellenden Charakters" aus und gestalte daher „das Einzelne" in selten großartiger Weise, Seydelmann durchschaue „vermöge einer Verstandestätigkeit" „das Einzelne", den Charakter, er erkenne klar die Möglichkeit, wie der gegebene Charakter auf die Wirklichkeit bezogen werden könne und bringe ihn dann so „zur Anschauung."[247] Von hier aus wird Kühnes Ausruf anläßlich des Todes von Seydelmann richtig beleuchtet: „Größter Arbeiter in deiner Kunst!"[248] Damit ergibt sich aber auch, daß Seydelmanns Darstellungskunst Grenzen besaß. Wo ein Wirklichkeitsbezug sich nicht, wie z. B. in Raupachs Stücken, herstellen ließ, mußte der Künstler Seydelmann versagen[249]; dagegen gilt von Seydelmanns Darstellung von Gestalten aus Schillerschen Dramen Schlenthers aus den zeitgenössischen Quellen gewonnenes Urteil: „Sein strenger Realismus gab diesen Idealbildern etwas Menschlicheres."[250] Nicht verschwiegen soll übrigens werden, daß Seydelmann die Rollen, in denen ein methaphysischer

Bezug deutlich gemacht werden sollte, nicht immer zur Zufriedenheit seiner Zeitgenossen spielte. Immermann meint über Seydelmanns Mephisto: Seydelmann habe unnachahmlich einen „erdichten, knarrigen" Teufel „mit eiserner Konsequenz" gegeben (also etwa den Teufel des Volksglaubens). „Aber wo blieb der Marinelli der Hölle, den Goethe im Auge hatte?"[251] Das will aber letztlich durchaus nichts gegen Seydelmanns große Schauspielkunst sagen. Die Streitfrage abschließend, stehe hier Eduard Devrients von persönlicher Zuneigung bestimmt unbeeinflußte Meinung: Seydelmann stellte „an seine Einbildungskraft und an sein Gestaltungsvermögen die stärksten Ansprüche". Wenn „seine Gegner ihn einen bloßen Verstandeskünstler und Rechenmeister" nennen, so sei ihnen entgegenzuhalten: Diese Gestalten „vermag niemand herauszurechnen, sie müssen in der Phantasie lebendig aufgegangen sein".[252]

Es ist klar geworden, daß der Name Karl Seydelmann in der Schauspielkunst die Wendung zur Wirklichkeitsdarstellung bezeichnet.[253] Gewiß eine erwähnenswerte Tatsache! Ihre Bedeutung gewinnt sie für den Literarhistoriker erst dadurch, daß die wirklichkeitsgetreue Darstellung zu einer Zeit zu beobachten ist, in der es noch kein Wirklichkeitsdrama gibt. Der Schauspieler folgt hier also eher als der Dramatiker dem Geiste der Zeit (Siehe oben S. 8). Während die gesamte deutsche Dramatik im Banne der unwirklichen und rührseligen Stücke Raupachs und der Birch-Pfeiffer steht, entwirft Seydelmann vor den erstaunten Augen des Publikums bereits „Lebensbilder, die eine ungemeine Menschenkenntnis verraten" und die gewohnte schönfärbende Uebermalung vermissen lassen (Mundt).[254] „Kernige Gemälde der Wirklichkeit" erstehen auf der Bühne (Mundt).[255]

Die Zeitgnossen erkannten, daß Seydelmann der Entwicklung der Literatur voraneilte. Nichts Kennzeichnenderes konnte daher auf seinen Grabstein gesetzt werden als die Inschrift: „Die Spuren dieses Lebens sind eingezeichnet in den Sand der Wüste, und der Geist dessen, der sie zu ziehen gesendet war, ruft uns lebend und kräftig zu: Tretet nach, achtet mein Erbe, indem ihr es nützt!"[256]

c) Des „Jungen Deutschland" Glaube an Seydelmanns dramatische Sendung.

Aus der einzigartigen Wirkung der Darstellungskunst Seydelmanns erklärt sich das Entstehen des Glaubens an seine dramatische Sendung. Dieser Glaube fand bei den Schriftstellern des „Jungen Deutschland" besonders begeisterte Anhänger. Bewußt werteten sie sein Spiel nach „dem Maßstab theatralischer Leistung" (Gutzkow)[257] und gestanden Seydelmann eine weit über den engen Kreis der schauspielerischen Kunst hinausgehende Bedeutung zu. Dieser grundsätzlich angelegte außergewöhnliche Maßstab wird von den lebenden Schauspielern nicht erkannt. Sie waren gewohnt, daß bei einem Schauspieler nur das Spiel als solches bewertet wurde. Kennzeichnend gibt Laube an, „daß fast alle Schauspieler der Meinung sind, er (Seydelmann) sei überschätzt worden. Sie fragen zuerst und zuletzt nach der unmittelbaren schauspielerischen Begabung, nach dem unmittelbaren Talent."[258] Die Jungdeutschen urteilten: Von einigen Schauspielern würde Seydelmann zwar an ursprünglicher Veranlagung übertroffen, bei keinem aber könne man eine ähnliche dramatische Sendung beobachten.[259] In solchem Zusammenhange stellte 1835 Gutzkow sogar die Behauptung auf: Seydelmann, „dem man ohne Widerrede sich hingibt, und den man überall als eine, fast möchte man sagen, objektive Erscheinung nehmen wird, wie nicht einmal Goethe (!) genommen ist", sei „gegenwärtig der einzige öffentliche Charakter in der Kunst."[260]

Kein Wunder, daß in Gutzkow 1835 der Plan entstand, in engster Fühlungnahme mit Seydelmann — Schauspieler und Dichter vereint! — die notwendige Läuterung des Theaters und Dramas durchzuführen. Houben, bei dem man Näheres darüber nachlesen möge, bezeichnet Gutzkows Plan als „den ersten und wohl einzigen Versuch ...., in dem Zusammenwirken von Bühne und Dichtung einer neuen Literatur den Boden zu bereiten, aus ihrer engsten Verbindung heraus einer neuen dramatischen Kunst zum Siege zu verhelfen."[261] Seydelmann willigte jedoch nicht ein. In der Folgezeit entfernten sich Seydelmann und Gutzkow voneinander. Sie traten erst um 1840 wieder in freundschaftliche Beziehungen, die aber durch den unerwartet früh erfolgten Tod Seydelmanns (1843) ein jähes Ende fanden. Aus Gutzkow Nachruf 1843 sei hier

eine Stelle über Seydelmann hervorgehoben, die Houben nicht genügend wertet: „Es wurde ihm nicht zuteil, was ich ihm vor acht Jahren ... sehnlichst wünschte, die Verschwisterung seines Talentes mit einer neuen literar-historisch bedeutsam werdenden Richtung. Die von mir damals verheißene Richtung der dichtenden Talente auf die Bühne ist eingetroffen; Seydelmann war ihr nicht fremd geblieben, aber das Schicksal rief ihn zu früh von Bestrebungen ab, die in zehn Jahren schon .... Resultate geliefert werden haben."[262] Daraus ergibt sich, daß Gutzkow innerlich nie ganz auf die Mitwirkung Seydelmanns bei der Erneuerung des Dramas verzichtet hat. Hatte auch sein ursprünglicher Gedanke von 1835 an Frische verloren, so glaubte er doch immer noch an die Erfüllung seiner damaligen Prophezeiung: „Seydelmann wird der Held einer Periode werden, die im Anzuge ist..... Die Reform des deutschen Theaters kann nicht ausbleiben; denn Dinge, über die man sich klar ist, kommen von selbst."[263]

Houben gewinnt aus der Tatsache der Ablehnung die Meinung, daß Seydelmann so gut wie gar keine tiefere Teilnahme für eine Erneuerung des Dramas und des Theaters gefühlt habe.[264] Diese Behauptung muß eine bedeutsame Einschränkung erfahren. Seydelmann wünschte ein „modernes Drama" sehnsüchtig herbei. Er spricht sich in schärfsterWeise gegen den „klassischen Rhythmus" der damaligen Stücke im Stile Raupachs und der Birch-Pfeiffer aus und meint, man müsse „Jerimiaden über den Mangel tüchtiger dramatischer Dichter"[265] anstimmen: Kommt das von jenen Schriftstellern „mühsam erarbeitete Kind an die gesunde Luft, so stirbt's ab, und wir behalten von dem ganzen Opus nichts zurück als die bekakte Windel, die uns armen Geburtshelfern vom unglücklichen Papa und seinem Gesinde, den Rezensenten, um die Ohren geschlagen wird."[266] Kühne teilt mit, daß Seydelmann geäußert habe: „Leider sei die deutsche Bühne noch immer eine Metze, die mit jedem Ausländer buhle, der ihr mehr Gewinn verspräche."[267] In einem Briefe aus dem Jahre 1839 schreibt Seydelmann: Es sei zu bedauern, daß man für die Erneuerung des deutschen Dramas eigentlich nichts unternehme. Viel wäre schon getan, wenn man „nur einmal wieder ordentlich aufräumte, den Dingen ihren ersten Platz zurückgäbe, den weise getroffenen Anordnungen achtbarer Vorfahren die

frische Luft — das Licht des neuen Tages zuführte."[268] Es ergibt sich: Seydelmann lehnte zwar den Plan Gutzkows ab — wahrscheinlich wohl deshalb, weil er sich keinen Erfolg davon versprach und die wirtschaftlichen Grundlagen für einen Familienvater denn doch sehr unsicher waren. Er hoffte jedoch auf eine Erneuerung des Dramas. Als Gutzkow und Laube ihre ersten Dramen schrieben, erkannte er denn auch, daß seine Hoffnung in Erfüllung gehe und unterstützte beide bereitwilligst mit dramaturgischen Ratschlägen. Für ihn selbst gilt das Urteil Ed. Devrients: „Er ging mit seiner ganzen Energie daran, das Schauspiel aus dem geistlosen Schlendrian und der trägen Nachlässigkeit, in die es versunken war, zu erheben."[269]

Das „Junge Deutschland" aber erwartete noch mehr. Laube meint: „Wir sehnen uns mit allen Kräften nach einem Umschwung der deutschen Bühne .... wir setzen dreifache Hoffnung ... auf den Mann, der mit einer seltenen Bildung seltener Verstandeskräfte die dramatische Kunst zu hohen Ehren bringt."[270] Unwillkürlich muß man daran denken, daß dem Schauspieler Seydelmann dieselbe Aufgabe zuerkannt wird, die als Dichter und Kritiker Lessing für seine Zeit erfüllte. Ein Vergleich liegt nahe. Lessing, gleichfalls „mit einer seltenen Bildung seltener Verstandeskräfte" begabt, brachte Ordnung in die verworenen Theaterverhältnisse seiner Zeit und legte durch seine schöpferische Kritik die Grundlinien des modernen Dramas fest. Eine vorwiegend verstandesmäßige Begabung besaß auch Seydelmann. Aus dem ursprünglichen Gefühl heraus konnte seine schauspielerische Leistung nicht erstehen. Das veranlaßte ihn, seine Größe durch lebendigen Bezug auf die Wirklichkeit zu begründen. Die Leistung des Dichters und Kritikers — um den angeschnittenen Vergleich zu Ende zu bringen — erreichte der Schauspieler(!) Seydelmann natürlich nicht im geringsten. Aber seine außerordentliche Bedeutung für die Erneuerung des Dramas und des Theaters liegt klar vor Augen, und insofern war der Glaube des „Jungen Deutschland" an Seydelmanns dramatische Sendung durchaus berechtigt.

d) Seydelmann und die jungdeutsche Lehre vom Wirklichkeitsdrama.

Die Eigenart des Seydelmannschen Spieles und der daraus hervorgegangene Glaube des „Jungen Deutschland" an die

dramatische Sendung dieses „ganz modernen Realisten" (Laube)[271] legen nahe, Seydelmann eine entscheidende Einwirkung auf den jungdeutschen Begriff vom Drama zuzugestehen. Die Darstellungskunst Seydelmanns löste sich gleichsam von der Person des Schauspielers und wurde zu einer selbständigen geistigen Macht, die auf die Entwicklung einer neuen Kunstrichtung ausschlaggebenden Einfluß ausübte. In der Geschichte des Dramas des 19. Jahrhunderts gebührt daher dem Schauspieler Karl Seydelmann ein besonderer Ehrenplatz.

Seydelmanns ungewöhnliche Wirkung bestätigend, verallgemeinert Knispel Gutzkows Plan vom Jahre 1835 und schreibt zehn Jahre später (also nach dem Tode Seydelmanns): Dichter und Schauspieler müßten vereint „mit allen Kräften nach einem Umschwung der deutschen Bühne" streben.[272] Auch Lewald fordert in seinem Buche „Seydelmann und das deutsche Schauspiel" 1835 Zusammenwirken von Dichter und Schauspieler. Bei ihm finden wir besonders deutlich dargestellt, welche ungewöhnliche Wirkung von Seydelmann ausgehen sollte: „Darum herbei ihr jungen Künstler von Mut und Talent, werdet die Wiedergebärer einer schöneren Zeit! Herbei ihr jungen Dichter, ‚deren Brust von hundert Welten trächtig', und die ihr jetzt eure Werke, die ihr den Theaterkanzleien einreicht, verworfen seht oder sie lieber in eurem Pult verschließt, oder sie nicht einmal niederschreibt und im Busen herumtragt, daß er auch zerspringen möchte!"[273] An anderer Stelle äußert er: „Ich halte dafür und spreche es hier ganz unverhohlen aus, daß Seydelmann die Säule sei, die das ganze Theater, wie es sich binnen kurzem gestalten soll, zu tragen haben wird. Alle Gewichte und geheimnisvollen Gegengewichte der Bauherren werden sich in ihm zu einem magischen Bund vereinigen. Er ist der Mittelpfeiler des kunstvollen Remterbaues, und nur wenn der wankt, halten die Steine nicht mehr zusammen; er aber steht fest für lange Dauer."[274] Um dies Wort des Ueberschwanges zu entkleiden und auf rein Tatsächliches zurückzuführen, stehe hier Mundts Urteil: „Solche Schauspieler, wenn sie eine Schule nachstrebender Talente um sich versammelten, würden dem Theater wieder eine Nationalbedeutung, der Nation ein Theater wiedergeben, und die Bühnendichter hätten ihre Rollen nicht für Marionetten (!), sondern für Menschen (!) zu schreiben."[275] Das ist es: Der jungdeutsche Dichter erkannte durch die Darstellungskunst

Seydelmanns, der neue Dramenbegriff müsse wirklichkeitsbezogen sein. Mit „Richard Savage" befolgte Gutzkow jene Worte, die im „Telegraph" Februar 1839 in den „Ratschlägen für angehende Schauspieler, Briefe an Karl Gutzkow" standen und ohne Zweifel in Hinsicht auf Seydelmann niedergeschrieben wurden: „Nun aber sind der Bühne vor allem Dichter not, welche gute Stücke schreiben. Die Dichter müssen sich mit einsichtsvollen Schauspielern bekannt machen und von ihnen guten Rat annehmen."[276] Am treffendsten gibt Laube rückblickend (1871) die Bedeutung Seydelmanns für den jungdeutschen Begriff vom Drama an: „Seydelmann ist besonders einflußreich gewesen auf die jungdeutsche Schriftstellerwelt, welche durch ihn mit Staunen erkannte, daß von der Bühne herab das nüchterne Wort eine große Macht ausübe, das unmittelbar treffende Wort ... So war Seydelmann wirksam für eine Ernüchterung der überschwänglich gewordenen Theatersprache."[277]

Ein mißverstandener Idealismus, über den die Zeit längst hinweggeschritten war, forderte damals von den Dichtern: Schafft im Drama ein übertünchtes, verschönertes Weltbild, das im Menschen keinerlei Erinnerung an die sachliche Wirklichkeit weckt! Die Seydelmannsche Schauspielkunst veranlaßte die Jungdeutschen, dieser dramaturgischen Meinung in entschiedensterWeise entgegenzutreten und vom DramaWirklichkeitsbezug zu verlangen. Laube spricht in solchem Zusammenhange von der „schwertscharfen, wirklich modernen Macht dieses Schauspielers":[278] „Wir waren ins Herz getroffen durch das einfache, klare, überzeugende Spiel dieses Mannes, durch die Macht seines Wortes! Dies war es, dies Wort war das Schwert, ein protestantisches Schwert gegen unsere in Nebel sich hüllende Romantik ... Wenn ich jetzt (1841) zurückblicke, so erkenne ich deutlich, daß die Erscheinung dieses Mannes von größtem Einfluß auf mich gewesen ist ... Ich empfand bis zum Schmerze, daß mir bis daher (!) das lebendige Moment des Dramas verschlossen gewesen sei."[279]

So erkannte das „Junge Deutschland" durch Seydelmann die dramatischeAnwendungsmöglichkeit des Prinzips der „Unmittelbarkeit". Gutzkow schrieb, als er sich darüber vollständig klar geworden war, „Richard Savage", „das Stück der Gegenwart" (Laube).[280] Er erfüllte damit Schlesiers Forderung:

„Herzblut müssen sie zeigen! Den Charakter der Gegenwart treffen! Sich ihre Brust aufreißen! Nur modern, spezifisch modern muß der Schriftsteller von heute sein."[231]

In unserer Dichtung setzt die Entwicklung ein, die über den Realismus zum Naturalismus führte. Laube erklärte unter dem Einfluß der Seydelmannschen Schauspielkunst, „daß der Dichter eines Dramas vor allen anderen Dingen das Leben kopieren (!) und der Natur treu bleiben muß."[232] Diese Worte, von Laube 1829 niedergeschrieben, könnten ganz gut ein halbes Jahrhundert später in einer Programmschrift des Naturalismus stehen. Es ist aber ein weiter Weg von einer rein gedanklichen Erkenntnis zur sachgemäßen Durchführung. Die Jungdeutschen betreten einen vollständig neuen Boden und können deshalb nur tastend vorwärtsgehen. Deutlich empfindet man das beim Lesen ihrer Dramen. Außerdem beabsichtigten sie auch nie einen Wirklichkeitsbezug im Sinne des „konsequenten Naturalismus". Zwar erwähnen sie den „Naturalismus" nicht bloß dem Namen nach, sondern stellen sogar durchaus in seinem Geiste verschiedentlich Forderungen auf. Jedoch wird beim näheren Hinsehen klar, daß sie schließlich immer nur an eine engere Fühlungnahme mit dem Leben und den bewegenden Zeitfragen dachten, als es bisher üblich gewesen war. Gutzkow betont ausdrücklich, daß er tiefe „Scheu vor den Gesetzen der Kunst" habe und „allen Naturalismus hasse".[233] Laube führt aus: „Durch solches Kopieren erniedrigt man meines Erachtens oft das Kunstwerk und verringert seinen Wert. Ich lege nur Gewicht auf den Lebenshauch (!) welcher solche Vorgänge und Charaktere umwittert. Es ist dies der Hauch, welcher der Volksmund mit den Worten kennzeichnet: Sie sind aus dem Leben gegriffen."[234]

Im gleichen Sinne verlangte Wienbarg vom Dichter Wirklichkeitsdarstellung. Der Dichter müsse mit seiner „Kraft so lange ringen, bis das Wirkliche nicht mehr das Gemeine, das dem Ideellen feindlich entgegengesetzte ist".[235] In seinem Aufsatz „Ludwig Börne als Dramaturg"[236] hebt Gutzkow hervor, daß auch Börne durchaus zu Recht wirklichkeitsgetreue Schilderung fordere. Anscheinend bezieht er sich auf jene Stelle in Börnes „Dramaturgischen Blättern", wo ausgeführt wird: Das Drama müsse ein lebendiger Wechselstrom zwischen Bühne und Leben sein, aber der Mensch auf der Bühne solle „eine Stufe höher stehen als im Leben".[237] In seiner Abhandlung

„Wahrheit und Wirklichkeit“[288] urteilt dann Gutzkow ganz ähnlich: „Alles, was die Wirklichkeit kopiert, ist für die Masse ... für die schalen Gemüter ist nichts genialer, als wenn sie sich selbst gezeichnet finden, wie sie sind.“[289] „Die poetische Wahrheit ist schöpferisch. Sie baut mit den geheimsten Fäden der menschlichen Seele.“[290]

Es ist somit klar erwiesen, daß in der jungdeutschen Lehre vom Drama die Grundgedanken des „künstlerischen Realismus“ enthalten sind. „Nicht das Wirkliche als wirklich will der Künstler nachahmen, sondern dem Wirklichen eine künstlerische (!) Bedeutung geben“ (Wienbarg).[291] Im jungdeutschen Dramenbegriff vollzieht sich — unter dem Einfluß des Schauspielers Karl Seydelmann! — die Abwendung von der klassisch-romantischen Behandlung des Stoffes, die Hinwendung zur realistisch-naturalistischen Schilderung.

Schluß: Das dramatische Verdienst des „Jungen Deutschland“.

Ein Vergleich mit Hebbel.

Vorliegende Studien zeigen: Wir stehen in der Geschichte des deutschen Dramas an der Grenze zweier Zeiten. Vorsichtig tastend, häufig durch ästhetische Irrtümer gehemmt, entwirft das „Junge Deutschland“ — vornehmlich gilt das von dem Jahrzehnt 1830—1840 — einen neuen Dramenbegriff. Nimmt man Lessing als die erste oder Grundstufe des modernen Dramas an, so hebt sich der jungdeutsche Dramenbegriff als Beginn einer zweiten Stufe deutlich heraus.[292] Bei der Bildung des neuen Begriffes vom Drama waren bei den jungdeutschen Schriftstellern Wille und Erkenntnis in gleicher Weise beteiligt. (Vgl. oben Einltg. S. 3.) Die tatsächliche Leistung, die etwa den Jahren 1840—1860 angehört, erreichte allerdings nicht die Klarheit des aufgestellten Begriffes und erfaßte nur selten das grundstürzend Neue in ihm. Immerhin muß hervorgehoben werden, was schon der zeitgenössische Literaturhistoriker Hettner (1851) betonte: Es stehe fest, daß sich die „jungen Dichter das dankenswerte Verdienst erwarben, all ihr dichterisches Vermögen ernstlich auf die Hebung der verwilderten Bühne zu wenden. Seitdem sprechen wir in Deutschland wieder mit einem gewissen Stolze von den An-

fängen einer neuen Dramatik (!)."[293] Friedrich Hebbel allerdings erst verlieh durch seine Leistung dem neuen Dramenbegriff Kraft und Leben, ganz abgesehen davon, daß er ihn von verschiedenen Schlacken befreite und folgegerecht vollendete. Infolge seiner überragenden Größe wird häufig die gewichtige Bedeutung vergessen, die dem „Jungen Deutschland" in der Geschichte des deutschen Dramas zukommt. Das ahnte bereits im Jahre 1848 E. Palleske, als er ausführte, das Theater habe den Jungdeutschen außerordentlich viel zu verdanken. Einer späteren Zeit werden „ihre Verdienste vielleicht sehr wenig sagen, wenn sie nicht ganz als unnötig erscheinen".[294]

Dem jungdeutschen Tagesdrama fiel die Aufgabe zu, einer großen realistischen Kunst den Weg zum Theater frei zu machen. Nie hätte Hebbel, der stets „Veranschaulichung des Unendlichen in der singulären Erscheinung"[295] erstrebt, das Theater für die realistische Kunst erobern können. Hebbel stellte und löste zwar große Menschlichkeitsfragen, konnte vom Theater herab aber erst dann voll zur Wirkung gelangen, als das jungdeutsche Tagesdrama Publikum und Schauspieler an eine realistische Kunst gewöhnt hatte. Zu bedauern bleibt freilich, daß die Jungdeutschen für die Größe ihres Zeitgenossen und für ihre eigene Verwandtschaft mit ihm keinen Blick hatten. Es ist bekannt, mit welcher Hartnäckigkeit Laube, der damals das Wiener Burgtheater leitete, Hebbels Stücke ablehnte. Auch Gutzkow erhob gegen Hebbel die häßlichsten Anklagen.[296] Die Gerechtigkeit aber fordert, nachdrücklichst zu betonen, daß Hebbel an dem unglückseligen Verhältnis keineswegs schuldlos ist. Mit seinem eigenem Genie trieb Hebbel eine Art Gottesdienst und neigte immer dazu, die Leistung anderer als gering und wertlos einzuschätzen. Seine unbedingten Verehrer (auch von vielen heutigen könnte das gelten), unterstützten diese Meinung. So wuchs allmählich im jungdeutschen Lager die Erregung und endete schließlich in offener Feindschaft.

Aufschlußreich hierfür ist das Verhältnis Gutzkow-Hebbel. Gutzkow begrüßte 1840 in dem Dichter der „Judith" trotz der festzustellenden Schwächen [gedankliche Konstruktion (!), nicht überzeugende Motivierung (?)] „einen Autor, den wir den vorzüglichsten Hoffnungen unserer Literatur anreihen dürfen, einen Geist, der seinen Weg um so sicherer verfolgen wird, als ihn die Natur und eigene Lebensführung

bei allem Schwung seiner poetischen Gabe früh eine weise Besonnenheit und Berechnung seiner Strebungen verlieh."[297] Aehnlich wohlwollend ist die Kritik über „Genoveva". Man fühlt, wie Gutzkow versucht, Hebbel gerecht zu werden, wenn man liest: „Eine Kritik über dieses Drama zu schreiben, ist ein peinliches Gefühl für den in gleicher Sphäre arbeitenden Kunstgenossen."[298] Hebbel tritt Gutzkow von vornherein nicht mit dieser offenen Anerkennung entgegen. Er schreibt 1838 an Elise Lensing: Bei einem freundschaftlichen Anschluß an Gutzkow würde wohl „als Schnitzel wegfallen müssen, was ich als ein Fundament meiner Natur halte."[299] Dieses Mißtrauen Gutzkow gegenüber bedauerte Hebbel zwar manchmal[300]; aber mit seiner bedeutsamer werdenden Leistung wuchs es und wurde schließlich zur offenen Ablehnung. Die Wirkung auf Gutzkow blieb nicht aus.

Eine ausführliche Darlegung des Verhältnisses Hebbel — „Junges Deutschland" geht über den Rahmen vorliegender Studien heraus. Es fehlt immer noch darüber eine größere Abhandlung. Dort müßte auch die Frage geklärt werden, inwieweit Hebbel mit seinem Dramenbegriff abhängig von den jungdeutschen Forderungen ist. Es sei hier auf Kutscher hingewiesen, der dankenswerte Vorarbeit geleistet hat.[301] Man könnte einwenden: Hebbel und das „Junge Deutschland" gehen in der Aufstellung ihrer Aesthetik auf Hegel zurück; naturgemäß ergibt sich da Gemeinsames. Bei Hebbel ist aber bestimmt auch ein gradliniger Einfluß vom „Jungen Deutschland" her zu beobachten. So gelangt er z. B. innerhalb von Betrachtungen über Wienbargs Werk „Dramatiker der Jetztzeit", 1839[302] zu Forderungen, von denen als kennzeichnend hervorgehoben seien: „Die Tragödie stellt ein Volk in dem Verhältnis zu den wichtigsten Aufgaben, sowohl seiner selbst, wie der Menschheit überhaupt dar."[303] „Menschennatur und Menschengeschick: Das sind die beiden Rätsel, die das Drama zu lösen sucht."[304]

Hettner bezeichnete 1851 die jungdeutschen Dramen als „die Vorboten und die Bürgen einer schöneren und glücklicheren Zukunft"[305] und gab damit den Gesichtspunkt, von dem aus man die jungdeutsche dramatische Leistung zu werten hat. Bedeutsamer erscheint der jungdeutsche Dramenbegriff. Auf ihn sind Koschs Worte im vollsten Sinn anzuwenden: „Den Ursprung der absichtlich realistischen

Bewegung müssen wir beim „Jungen Deutschland" suchen".[306] Tragisch ist, daß das „Junge Deutschland", da es seinen Blick zu sehr auf den Tag richtete, keinerlei Ernte einbrachte, die wenigstens ungefähr mit der bedeutsamen Denkleistung verglichen werden kann. Laube erkannte das, als er 1843 die Worte niederschrieb: Die „Gegenwart ist seit Jahrzehnten in einer rastlosen Umwälzung begriffen ... und nicht das Griechentum, nicht die Romantik, nicht irgend ein Dichtergenie der Vergangenheit kann den Weg zeigen in ein Herz, welches sich erst bildet. Der große Dichter allein, den die Epoche des jetzigen Realsinnes erwartet, wird dieskönnen,und daß von unsallenkeiner dieser Dichterist, daswissenwirnur zu gut."[307]

III. Teil.

Anmerkungen.

1) Bezüglich der einzelnen Werke s. Literaturangabe.

2) Bäumer, D. soz. Idee i. d. Weltansch. d. 19. Jahrh. Heilbr. 1910, S. 299, Siehe ferner: Treitschke, Gesch. d. Lit. S. 170 f. Hrsg. Spiero, Bln. 1927. Eloesser, D. bürg. Drama, Bln. 1898, S. 207 ff. Bulthaupt, Dramat. d. Schausp. Oldenburg 1902, III, 284 ff. Bouke, Heine im Dienste d. Idee, Euphorion 16 (1909), S. 117; Vogt-Koch, Litgsch. III, 107 f. Zu Treitschke vgl. Nerrlich, Herr von Treitschke und das junge Deutschland, Bln. 1890.

3) Man denke an Houben, „Jungdeutscher Sturm und Drang". Zum ersten Mal wird das „Junge Deutschland" wohl von Marggraff in Beziehung zum „Sturm und Drang" gesetzt. S. „Deutschlands jüngste Literatur- und Kulturepoche" 1839, S. 289. Vgl. auch die Auffassung bei Schweizer, Wienbarg, S. 20/21.

4) Vgl. Bergmanns verdienstreiche Diss. D. eth. Probl. i. d. Jugendschr. der Jungd., S. 13—15. Bergmann wendet sich besonders gegen die sittliche Voreingenommenheit. Vgl. Ziegler, D. geist. u. soz. Ström. i. 19. Jahrh., Bln. 1899, S. 251. Ziegler erkennt den künstlerischen Ernst des „Jungen Deutschland" an. Vgl. Houben, Jgdtsch. St. u. Dr. S. 651: „Von diesen Problemen leben wir vielfach noch heute, ohne daß ihre künstlerische Bewältigung gelungen wäre."

5) Vgl. die Meinung bei Schweizer, Wienbarg. bes. 23—25.

6) Bl. f. lit. U. 1830, N. 264, S. 1054. Man siehe auch hierzu Bloesch, D. jg. Dl. i. s. Bez. z. Frankr., S. 130.

7) Mitternachtszt. 1836, N. 61, S. 241.

8 u. 9) Siehe Exkurse 1.

10) Houben, Jgdtsch. St. u. Dr. S. 99.

11) Kohlermann, S. 32. Vgl. auch bei Kohlermann, Anmerk. 61.

12) Vgl. Exkurse 2.

13) Vgl. hierzu Diltheys Auffassung von Lessings Aesthetik. D. Erlebnis u. d. Dicht., Leipz. 1906, S. 42 f. Siehe Exkurse 3.

14) Hegel, Aesth. I, 153.

15) Wienbarg, Aesth. Feldz. S. 7.

16) Hegel, Aesth. I, 151.

17) Gedankengang nach Hegel, Aesth. I, 150/151. Vgl. auch das Beispiel für die Wirkung dieser Gedanken bei den kleineren Geistern: Mager, Brief an eine Dame über die Hegelsche Philosophie, Berlin 1837, bes. S. 60. Siehe auch Petsch, Deutsche Dramaturgie von Lessing bis Hebbel. München 1912, Einl. S. XLI u. Heimann, Heg. ästh. Anschauungen, Diss. Straßb. 1916, S. 57.

18) Glockner, Vischers Aesthetik in ihrem Verhältnis zu Hegels Phänomenologie des Geistes. Leipzig 1920, S. 28—30. Cohn, Heg. Aesth. Ztschrft. f. Phil. u. philos. Kritik 1902, B. 20, S. 183—186. Croce, Lebendiges u. Totes i. Heg. Phil., Heidelb. 1909, S. 103, 106.

19) Kühne, Quarantäne, S. 137.

20) Mundt, Freihafen 1843, S. 179, ähnlich auch S. 178. Ferner auch dasselbe in „Aesthetik", Vorw. S. V. Vgl. auch Draeger, Mundt, S. 11/13.

21) S. u. a. Laubes Besprechung eines Buches in Elegante 1833, S. 337.

22) Vgl. Rothacker, Einleit. i. d. Geisteswiss., Tüb. 1920, S. 14. Siehe Hettner, Gegen die spekultative Aesthetik, S. 114 ff; Haym, Hegel und seine Zeit, Bln. 1857, S. 443 f; Marggraff, Deutschl. jüngste Literatep. Vorw. S. IX.

23) Baemler, Heg. Aesth., Münch. 1922, S. 73/74.

24) Siehe Baumgarten, Aesthetica. Frankf. a. O. 1750, 1758, S. 1, 7.

25) Kant, Krit. d. Urteilskr. Philos. Bibl. 39, Leipz. 1924, § 44, S. 157, § 46, S. 160. Vgl. auch Kühnemann, Kant, Münch. 1924, II, 421—425, bes. 457—462.

26) Kühnemann, Schiller, Münch. 1905, S. 354.

27) Kühnemann, Einl. z. Schillers Philosoph. Schrift. in Werke 13/14. Volksverb. d. Bücherf., Bln. 1924, S. 24.

28) Ebenda, Briefe an Körner, S. 193.

29) Vgl. Mundt, Prosa, S. 136, Wienbarg, Aesth. Feldz. S. 1/2, bes. S. 153—157. Mundt, Aesthetik, S. 38—48. Laube, Mitternachtszt. 1836, S. 3.

30) Pierson, Kühne, S. 303.
31) Mundt, Aesth. S. 48. Vgl. Adam, Schellings Kunstphilosophie. Leipz. 1907. S. 5/6.
32) Siehe bes.: Wienbarg, Aesth. Feldz., S. 3, 9, 10, 155. Vgl. hierzu Solger, Vorles. über Aesth., Leipz. 1829, S. 2—4. J. Pauls „Vorschule der Aesthetik, Hamburg 1804 weist naturgemäß die eingangs bezeichnete Lessingsche Grundform auf.
33) Volkelt, Aesth. d. Tragischen. Münch. 1897, S. 26.
34) Z. B. deutlich bei J. Cohn, (Allgemeine Aesthetik 1901, Vorwort S. IV), der, zwar auf Hegel fußend, seine Aesthetik aber auf „das lebendige Interesse und die Freude am Gegenstande" gründet.
35) Halbmonatshefte, Dtsch. Rundsch., B. IV, N. 22, S. 268.
36) Elegante 1843. N. 44, S. 1040. Aehnlich bei Heine, Werke VII, 255.
37) Vgl. u. a. Kühne, Quarantäne, S. 142. Mundt, Bl. f. lit. U. 1832, N. 61. S. 257, (Mundt gebraucht hier den Ausdruck, er sei ein „Deserteur der Hegelschen Philosophie.") Gutzkow, Phönix 1835 N. 192, S. 766. Laube, Elegante, 1834, N. 84, S. 333, Heine, Werke VII, 255.
38) Marggraff, Deutschlands jgst. Litep., S. 307. Vgl. auch Volkelt, System der Aesthetik, Münch. 1905, I, 19.
39) Wienbarg, Aesth. Feldz., Vorwort S. VI.
40) Mundt, Aesth. Vorrede S. VI, vgl. auch S. 59. Madonna, S. 406. Zu Mundts Aesth. vgl. Volkelt, System der Aesth. I, 557.
41) Bergmann, D. eth. Probl. i. d. Prosaschrift. d. jg. Dl., S. 9.
42) Bes. dargestellt nach: Hegel, Phänomenologie, S. 534, 537; Aesth. III, 531.
43) Bl. f. lit. U. 1832, N. 61—64. Enth. auch i. Krit. Wäld., S. 33—59. Siehe ferner auch: Mod. Lebensw., S. 305—314 (Grabrede für Hegel).
44) Freihafen 1840, 4. Heft, S. 198.
45) Heine Werke IV, 43. Hier wird eine Beziehung zu Kant ersichtlich. Man denke auch an Kühnes Ausruf, vgl. Diss. S. 7 unten.
46) Mundt, Aesth., S. 122.
47) Mitternachtsztg. 1836, N. 1, S. 3.
48) Telegraph 1840, N. 152/153. Vgl. auch Gutzkow, Werke VII, 45.
49) Wienbarg, Aesth. Feldz., S. 204. Vgl. Mundt, Aesth., S. 64.
50) Elegante 1843, N. 8, S. 201.
51) Wienbarg, Aesth. Feldz., S. 298. Vgl. Schweizer, Wienbarg, S. 147.
52) Europa 1837; I, 232. Aehnlich Gutzkow, vgl. Houben, Jgdtsch. St. u. Dr., S. 29.
53) Zodiacus, Jan. 1836, S. 14.
54) Vgl. Harsing, Menzel und das junge Deutschland. Diss. Münster 1909. Harsings Meinung, Menzel sei kein Denunziant, ist irrig. Siehe Houben, Jgdtsch, St. u. Dr., S. 519.
55) Anläßlich der Besprechung der Aesth. Feldz. i. Schrift. i. b. R. 1834, S. 143.
56) Mundt, Gesch. d. Lit. d. Gegenw., S. 2.
57) Laube, Elegante 1833, N. 22, S. 87.
58) Cohn, Heg. Aesth. Ztschr. f. Phil. u. phil. Krit., Bd. 120, S. 160.
59) Bergmann, Geist. d. 19. Jahrhdts., Breslau 1922, S. 26.
60) Stern, Studien z. Lit. d. Gegenw., Dresden-Leipzig 1904, S. 11.
61) Laube, Gesch. d. Lit., S. 3.
62) Kühne, Quarantäne, S. 44.
63) Bl. f. lit. U. 1832 N. 63, S. 263. Vgl. auch Heine, Werke IV, 287, Kühne, Quarantäne, S. 135, 137, 142. Gutzkow bezeichnet sich sogar als „Schüler Hegels". Werke XI, 35.
64) Przygodda (Laubes lit. Frühzt. S. 39/40) urteilt merkwürdigerweise über Laube: „Die Betonung der realistischen Grundlage für seine politische und gesellschaftliche Spekulation" stelle sich als eine Beeinflussung durch Oken dar. Die Abhängigkeit von Hegelschen Gedanken, die zum allgemeinen Bildungsgute der Zeit gehörten, liegt viel näher.
65) Aehnliche Ausführungen, allerdings in anderer Hinsicht, siehe bei Hans Freyer, „Die Bewertung der Wirtschaft im philosophischen Denken des 19. Jahrhunderts. Leipz. 1921, bes. S. 59. Bezüglich der Gegenüberstellung von spekultativer und nichtspekultativer Aesthetik siehe auch Dilthey, D. drei Epoch. d. mod. Aesth. Dtsch. Rundsch. Halbmonatsheft 1891/92, Bd. 4, N. 22, S. 298/299.
66) Glockner, Vischers Aesth. i. ihr. Verh. z. Heg. Phänomen. S. 3. Siehe auch Windelband, Philos. i. dtsch. Geistesleb. d. 19. Jahrhdts. Tüb. 1909, S. 54.
67) Siehe Exkurse 4.
68) Bezüglich der Dramen Gutzkows und Laubes vor 1839 siehe Exkurse 5.
69) Zeitliche Folge der Aufführungen: Gutzkow, Rich. Sav. 15. VIII. 1839, Frankf. a. M., Werner, 22. II. 1840, Hamburg. Hebbel, Judith (begonnen Ende 1839) 6. VII. 1840 Berlin. Vgl. auch Houben, Einleit. Gutzkow, Werke I, 66/67.

70) Wehl, D. jg. Dl. S. 248.
71) Phönix, N. 6, S. 21.
72) Neue Fr. Presse Sept. 1868. Bei Weilen II, 379. Vgl. Arnold, D. dtsch. Drama Münch. 1925, S. 613. Vgl. auch bes. Weilen, „Ch. Birch-Pfeiffer und Laube in Briefwechsel". Schrift d. Ges. f. Theatergesch. Bln. 1917.
73) Dioskuren II. Bd. 1837, S. 125. Ueber das wechselnde und teilweise unklare Verhältnis Gutzkow-Birch-Pfeiffer: Siehe Weilen, „K. Gutzkow und Birch-Pfeiffer" in Beitr. z. Lit. u. Theatergesch. Ldw. Geiger als Festgabe von der Ges. f. Theatergesch. Bln. 1918, S. 311—324.
74) Wienbarg, Z. neuest. Lit. S. 73.
75) Dioskuren, II. Bd., 1837, S. 125.
76) Elegante 1835, N. 202, S. 807.
77) Vgl. Stern, Stud. z. Lit. d. Gegenw., S. 9.
78) Elegante 1834, N. 41. S. 163. S. auch Rötscher i. Jahrbücher 1847, S. 2.
79) Elegante 1843, N. 2, S. 48. Vgl. aber auch N. 24, S. 580, N. 35, S. 850.
80) Telegraph 1838, N. 71, S. 564.
81) Elegante 1836, N. 194, S. 774.
82) Vgl. die gegensätzliche Meinung bei Ludwig, „Schiller und die deutsche Nachwelt", Berlin 1919, S. 239—258. Näheres siehe Exkurse 6.
83) Vgl. Gutzkow, Werke VIII, 268. Beurmann i. Telegraph 1838, N. 70.
84) Heine, Werke V, 252. Vgl. auch Mutzenbecher, Heine u. d. Dr. Verhältnis zu Goethe und Schiller, S. 134—140. Mutzenbacher stellt fest: „Durchaus positiv gestalteten sich Heines innere Beziehungen zu Schiller."
85) Vgl. Beurmann i. Telegraph N. 70. Siehe auch Gutzkow, Dtsch. Revue, S. 34, Dtsch. Blätter, N. 2. S. 14. Es sei hier hingewiesen auf Kanehl „Der junge Goethe im Urteile des jungen Deutschland". Greifsw. 1913. Man bedauert an diesem Werke, daß nur der j u n g e Goethe behandelt wurde; die Wirkung Goethes so zu zerteilen, heißt ein unvollständiges und daher sehr leicht fahrlässig falsches Bild von der Einwirkung Goethes entwerfen.
86) Laube, Gesch. d. dtsch. Lit. III, 85.
87) Schrft. i. b. Reihe 1834, S. 144/145.
88) Mundt, Mod. Lebensw., S. 221.
89) Siehe Gutzkow, „Goethe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte" i. Werke VIII, 230—314. Vgl. Laube, Elegante 1834, N. 117, S. 466. Gesch. d. Lit. III, 325. Wienbarg, Aesth. Feldz., S. 253, vgl. u. a. auch S. 256, 273/74.
90) Telegraph 1843, N. 24, S. 188.
91) Wienbarg, Aesth. Feldz., S. 30.
92) Siehe u. a. die zum Teil weniger bekannten Urteile: Gutzkow, Dtsch. Revue S. 23, Telegraph 1843, N. 82, S. 326. Heine Werke VI, 443, Kühne, Elegante 1836, N. 205, S. 817. Mundt, Charaktere II, 250—289. Vgl. auch die Masch. Diss. Hanna Kiel, Ldw. Tieck und das junge Deutschland. München 1922. Die im Reallexikon II, 55 von Kainz angegebene Diss. Hásinski, Tiecks Verhältnis zum jungen Deutschland. Breslau 1921 ist laut Bibliotheksbescheid nicht auffindbar.
93) Heine Werke VII, 579. Vgl. auch Laubes bedingte, aber im allgemeinen doch bejahende Würdigung i. Werke IV, 222.
94) Börne, Werke II, 291.
95) Harry Maync, Immermann. Münch. 1921, S. 593.
96) Laube Werke V, 197—201, bes. 201.
97) Laube V, 201. Siehe auch Gutzkow Werke III, 142. Vgl. hierzu Deetjen, Immermanns Jugenddramen. Lpz. 1904. Bes. S. 196: Immermann habe den Einfluß der Romantik nie ganz überwinden können, besonders aber seien die Jugenddramen dem romantischen Geiste unterworfen.
98) Gutzkow Werke XII, 58. Siehe auch Werke VIII, 145—154.
99) Mundt Charaktere I, 280. Heine spricht sich lobend über Immermann aus: Werke, IV, 508, III, 227. Vgl. Heine, Briefwechsel. Hrsg. Hirth. Münch. Berl. 1914, I, 223—225 (Brief an Immermann). Bezüglich Heine-Immermann siehe auch: Mutzenbecher, S. 94—99.
100) Gutzkow Werke III, 142. Aehnlich ablehnend Laube Werke IV, 155.
101) Wienbarg, Dramat. d. Jetztz., S. 8.
102) Heine Werke VII. 164. Vgl. auch V, 225. Auch Heine bemerkt, er liebe Lessing i. Werke V, 233. Bezüglich Heine-Lessing, vgl. Mutzenbecher, S. 133/134.
103) Elegante 1834, N. 142, S. 567, dgl. N. 44, S. 176.
104) Telegraph 1838, N. 70.
105) Zodiacus Okt. 1835, II. B., S. 241.
106) Vgl. Jahrbücher 1848, S. 446—454, Zukunft der deutschen Bühne. Aufsatz von A. Bergen.
107) Elegante 1834, N. 41, S. 162.

108) Mundt, Gesch. d. Lit., S. 580. Vgl. auch Rötscher i. Jahrbücher 1848, S. 9.
109) Elegante 1843, N. 14, S. 330.
110) Allgemeine Theaterrevue 1838, S. 177. Die gleiche Stelle i. Heine, Werke IV, 508.
111) Siehe Kühnes Aufsatz: Warum ist Deutschland arm an dramatischen Dichtern? Elegante 1835, N. 202, S. 806.
112) Hegel, Aesth. III, 481.
113) Hettner, D. mod. Drama, i. Dtsch. Literaturdenkm. d. 18. u. 19. Jahrh., Berl.-Leipzig 1924. S. 10. Vgl. ähnliche Darstellung Gutzkows in Telegraph 1840, N. 14, S. 57.
114) Gutzkow, Werke XII, 66. VIII, 230.
115) Lessing Werke. Hrsg. Lachmann-Muncker. Stuttg. 1894. Bd. X. S. 123. Siehe auch Hamburgische Dramaturgie, 32., 74. u. 76. Stück. (Bd. X).
116) Börne, Werke II, 242. Börne wendet sich hier nicht gegen das bürgerliche Drama überhaupt, sondern lediglich gegen die bürgerlichen Rührstücke in der Art Ifflands.
177) Neue Fr. Presse März 1871. Bei Weilen I, 161.
118) Zodiacus Okt. 1835. II, 241.
119) Halbmonatsheft d. Dtsch. Rundsch. 1891. IV, N. 22, 267—303.
120) In Bezug auf R. Wagner vgl. Dilthey, Dtsch. Rundsch. 1891. IV, 268.
121) Bl. f. lit. U. 1832, N. 242/243. Vgl. bes. N. 242, S. 1025. Der Aufsatz ist auch mitgeteilt in Mundt, Kritische Wälder, S. 59—79.
122) Vgl. u. a. Gutzkow, Werke XI, 350/351. Wagner, Mein Leben, S. 441—443.
123) Iben, K. Gutzkow, a. dram. Krit., S. 105. (Iben führt als Grund für Gutzkows mangelndes Musikverständnis den Einfluß Hegels an.) Iben bahnt mit seiner Diss. eine gerechte Beurteilung Gutzkows an. Allerdings geht er manchmal in seinen Folgerungen zu weit, z. B. wenn er behauptet, daß die Dichter unserer Zeit erst die Probleme behandeln, die Gutzkow damals schon anschnitt und in Zusammenhang damit Thea von Harbous (!) Roman „Metropolis" erwähnt.
124) Gutzkow, Werke XI, 353.
125) Laube, Werke IX, 293/294.
126) Die Selbstbiographie in Elegante 1843, N. 5/6. Aufsatz über die Oper Elegante 1834, N. 111. Schmitz, R. Wagner, Leipz. 1909 gibt S. 24/25 irrtümlich das Jahr 1835 an. Eine lobende Kritik Laubes findet man 1833, N. 82. Vgl. hierzu Houben, Laube Werke, Einleit. I, 95, 163, 200.
127) Laube, Werke IX, 296. Vgl. Houben, Einleit. Werke I, 267. Die ablehnende Kritik stand in der N. Fr. Pr. 1868, N. 1431. Laube nimmt sie später allerdings zurück in N. 6676. Vgl. Weilen I, S. XLVI.
128) Laube, Werke VIII, 403.
129) Laube, Werke IX, 298.
130) a. gl. O.
131) Laube, Werke IX, 299.
132) Laube, Werke IX, 297.
133) Weilen II, 234.
134) Siehe Heine Werke II, 182—184.
135) Vgl. H. Lichtenberger, R. Wagner, Leipz. 1899. S. 75. Vgl. Heine Werke Einleit. v. Elster IV, 9.
136) Laube Werke V, 59/60. Siehe auch Einleit. I, 253. Gutzkow Werke X, 246. Vgl. Weilen I, S. XX.
137) Wienbarg, Aesth. Feldz. S. 214.
138) Bl. f. lit. U. 1831 N. 152—155. Enthalten auch i. Krit. Wälder S, 79—102.
139) Bl. f. lit. U. 1831, N. 152, S. 666.
140) a. gl. O.
141) a. gl. O.
142) Vgl. Bl. f. lit. U. N. 155, S. 677/678.
143) Wagner Schriften III, 226, 230, 235—241.
144) Wagner Schriften III, 231.
145) Chamberlain, Das Drama R. Wagners, Lpz. 1906, S. 12. Vgl. auch Wagner Schriften III, 69.
146) Bl. f. lit. U. 1831, N. 152, S. 666.
147) Bl. f. lit. U. 1831, N. 154, S. 673/674.
148) Chamberlain, D. Dr. R. Wagn., S. 26.
149) Wagner Schriften III, 103. Vgl. auch III. 67.
150) Vgl. Bl. f. lit. U. 1831. N. 154, S. 674, N. 155, S. 677/678.
151) Bl. f. lit. U. 1831, N. 155, S. 677/678.
152) W. Prinz, Mundt als Literarhistoriker (S. 59), fällt das überhaupt nicht auf. Mundts Vorschläge tut er übrigens mit einer kurzen Nebenbemerkung ab.
153) Vgl. Goldschmit. Das Drama, Philos. Reihe B. 72. Mnch. 1923, S. 141.

154) Gutzkow, Werke XI, 130.
155) a. gl. O.
156) Europa, 1839, IV, 321.
157) Laube, Werke V, 123/124; II, 33 gibt Laube irrtümlich das Jahr 1833 für das Gespräch an. Zu der Stelle vgl. auch Houben, Gutzkow Funde, S. 88.
158) Laube, Werke II, 14.
159) Laube, Werke V, 123.
160) Honegger, Lit. u. Kult. d. 19. Jahrhunderts, Lpz. 1880, S. 41.
161) Hegel, Aesth. III, 331.
162) Hegel, Aesth. III, 479.
163) Wienbarg, Aesth. Feldz., S. 243.
164) Europa 1837, II, 183.
165) Bl. f. lit. U. 1833, N. 243, S. 1001.
166) Elegante 1833, N. 100, S. 398.
167) Europa 1837, IV, 428.
168) Europa 1837, III, 39.
169) Bl. f. lit. U. 1830, S. 1083.
170) Hegel, Aesth. III, 479.
171) Bl. f. lit. U. 1830, S. 1054.
172) Schrft. i. bt. Reihe 1834, S. 145.
173) Vgl. Elegante 1833, N. 17, S. 65.
174) Mundt, Mod. Lebensw., S. 226. (1. Auflage 1834!)
175) Gutzkow, Werke XI, 131.
176) a. gl. O.
177) Wienbarg, Aesth. Feldz., S. 242/243.
178) Wienbarg, Aesth. Feldz., S. 256.
179) Gutzkow, Werke XI, 130.
180) Vgl. Mundt, Aesth., S. 336, 338.
181) Mundt, Aesth., S. 341.
182) Laube, Werke II, 24.
183) N. Fr. Presse, Januar 1868. Kritik über Geibels Sophonisbe. Weilen I, 141.
184) N. Fr. Presse, Nov. 1870. Bei Weilen I, 150.
185) Hegel, Aesth. III, 503.
186) Sehr anschaulich stellt Ermatinger das Verhältnis Tendenz-Idee dar: „Tendenz ist Steigerung der Wirkungskraft der Idee durch Einengung des Wirkungsfeldes oder Vermehrung der Intensität durch Verkürzung des Aktionsradius". (D. dicht. Kunstwerk, Leipz.-Berl. 1921. S. 284.)
187) Stern, Z. Lit. d. Gegenw., S. 141—143, bes. S. 142.
188) Euphorion 16 (1909). Vgl. S. 119/120.
189) Germ.-Roman, Monatsschrift 1926, S. 40. Vgl. auch Kindermann in Dtsch. Vierteljahrsschrift f. Lit. u. Geistesgesch. 1925, Heft IV, 656.
190) Laube, Gesammelte (!) Werke (Hrsg. Houben), Bd. 28, S. 11.
191) Europa 1837, IV, 279.
192) Man vgl. Gensels Aufsatz „Karl Gutzkow und Henrik Ibsen". Tägl. Rundsch. 1911, N. 64/65. Unterhaltungsbeilage. Weiteres siehe Exkurse 7—9.
193) Vgl. u. a.: Beurmann in Telegraph 1838, N. 69, S. 547. Gutzkow in Phönix 1835, N. 194, S. 774. Laube in Mitternachtsztg. 1836, N. 61, S. 242, Bl. f. lit. U. 1832, N. 313, S. 1317. Wienbarg, Z. neuesten Lit. S. 73.
194) Wienbarg, Z. neuesten Lit., S. 73.
195) Elegante 1843, N. 41, S. 990.
196) Vgl. Elegante 1834, N. 41, S. 162. Mundt, Gesch. d. Lit., S. 615. Hebbel, Briefe I, 286 II, 31 IV, 8. Tagebücher I, 374 (N. 1669).
197) Vgl. insbesondere die ausführliche Darstellung bei Kretzer: „Eugène Scribes Einfluß auf H. Laubes Dramatik". Masch. Diss. Göttingen 1922. Kretzers aufschlußreiche Diss. arbeitet leider mit einer teilweise unvollkommenen Angabe der benützten Zitate. Kaufmanns Diss. Bonn 1911. „Zur Technik der Komödien von Eugène Scribe" ist vollständig unfruchtbar. Kaufmann erschöpft sich in einer rein äußerlichen Aneinanderreihung verwandter Szenen.
198) Man vgl. Ermatingers Auffassung der „Intrigue" (D. dicht. Kunstw., S. 285).
199) Siehe Dresch, Gutzkow S. 387.
200) Vgl. Laube, Elegante 1843, N. 35, S. 852, siehe auch Weilen II, 221. Vgl. Heine, Werke VI, 154.
201) Scribe, Oeuvres complètes IV, 317—354. Laube, Werke III, 147—271.
202) Scribe, Oeuvres complètes IV, 338.
203) Laube, Werke III, 194.
204) Ermatinger möchte — er berücksichtigt nicht die g e s a m t e (!) dramatische Leistung und L e h r e (!) des „Jungen Deutschland" — den Charakter als den Handlungsträger in den jungdeutschen Dramen ganz ausschalten. Er meint, nur

die „Intrigue" setze die Handlung in Bewegung. (D. dichterische Kunstw., S, 285).

205) Aus Grenzboten 1845. Bei Weilen II, 224.

206) Grube, Rollenhefte K. Seydelmanns, S. 199.

207) Vgl. Houben Gutzkow Funde, S. 84.

208) Gutzkow Werke VIII, 156. Der Nachruf „Karl Seydelmann" wurde von Gutzkow erstmalig veröffentlicht im Telegraphen 1843, N. 65—68. Bei Houben, Gutzkow Werke VIII, 155—180. Nach Houben, Gutzkow Werke wird des leichteren Nachschlagens wegen zitiert.

209) Mitgeteilt in Gutzkow Funde, S. 84—121.

210) In dankenswerter Weise von Grube zusammengestellt in Seydelm. Rollenhefte S. 202—216. Damit ist die von Schlenther angegebene Bibliographie überholt. (Allgem. Dtsch. Biograph. B. 34, S. 94.

211) Dieser Ausdruck wird von dem „Jungen Deutschland" sehr häufig gebraucht. Man vgl. u. a. Gutzkow: „Messias der deutschen Bühne" in Telegraph 1838, N. 72, S. 569. Mundt: „Der Messias der deutschen Literatur" in Schrift. i. b. Reihe 1834, S. 4. Kühne: „Dramatischer Messias" in Elegante 1837, N. 185, S. 757.

212) Vgl. hierzu die Literaturangabe über Seydelmann.

213) Boden, Seydelmann, Vorwort.

214) Martersteig, D. dtsch. Theater, i. 19. Jahrh. Leipz. 1904, S. 444.

215) Rötscher, Die Kunst der dramatischen Darstellung. Bln. 1841, 1844, 1846.

216) Siehe Jahrbücher 1848, S. 1—28.

217) Rötscher, Abhandlungen zur Philosophie der Kunst. Bln. 1837—1839.

218) Telegraph 1838, N. 69. S. 545. Gutzkow nahm diesen Gedankengang Beurmanns wahrscheinlich nicht ungern in seinen „Telegraph" auf. Damals (bis 1840) war eine Entfremdung zwischen Gutzkow und Seydelmann eingetreten. Gutzkow bemühte sich zwar, gerecht zu bleiben, aber sein Urteil wurde wohl doch beeinflußt. Vgl. Houben Gutzkow Funde, S. 96.

219) Hegel, Aesth. III, 519.

220) Christ. Herm. Weiße: „System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit". Lpz. 1830. Siehe II, 347. Weiße befindet sich, wenngleich er über Hegel hinausgehen möchte, ganz und gar im Banne Hegelscher Gedanken.

221) Röse, Seydelmann, S. 26/27.

222) Vgl. Schlenther in Allgem. Dtsch. Biogr. 34. B. S. 88.

223) Hallische Jahrbücher 1838, N. 44—49. (Gezeichnet ist die Abhandlung D.R.K.=K. R. Köstlin. Siehe Grube, Literaturangabe, S. 209.) Vgl. bes. N. 49, S. 398.

224) Hallische Jahrbücher 1838, N. 49. S. 399.

225) Rötscher Seydelmann, S. 194, 240. Siehe auch Gutzkow Werke VIII, 65. Laube Werke VI, 33/34.

226) Aus Seydelmanns Brief an Birch=Pfeiffer. Mitgeteilt in Jahrbüchern 1847, S. 66.

227) Aus Seydelmanns Brief an Glaßbrenner bei Rötscher, Seydelmann, S. 171.

228) Grube, Seydelmann, Vorwort, S. XIII.

229) Seydelmanns Brief an Glaßbrenner bei Rötscher Seydelmann, S. 171.

230) Mundt Charaktere I, 342. Die Charakterstudie (S. 342—348) entspricht Mundts Theaterkritik aus Zodiacus Juni 1835, I. Bd. Zitiert wird des bequemeren Nachschlagens wegen nach den Charakteren.

231) Hallische Jahrbücher 1838, N. 45, S. 358.

232) Gutzkow Werke VIII, 166.

233) a. gl. O.

234) Rötscher Seydelmann, S. 185.

235) Knispel Seydelmann, S. 19.

236) Vgl. Rötscher Seydelmann, S. 74/75.

237) Mundt Charaktere I, 344.

238) Laube Werke VIII, 107. Seydelmann spielte in Goethes „Clavigo" den Carlos, eine seiner berühmtesten Rollen.

239) Hallische Jahrbücher 1838, N. 45, S. 355.

240) Hallische Jahrbücher 1838, N. 45, S. 358.

241) Allgem. Dtsch. Biogr. B. 34, S. 90.

242) Mundt, Charaktere I, 343.

243) Vgl. die Auffassung bei Calm, Kulturbilder aus deutscher Theatergeschichte, Lpz. 1925, S. 275.

244) Angeführt bei Martersteig, D. dtsch. Th., S. 443.

245) Obernigker Bote II, 1854, S. 126/127. Mitgeteilt von Grube, Seydelmann, S. 201/202.

246) Rötscher, Seydelmann, S. 188,

247) Röse, Seydelmann, S. 28.

248) Kühne, Karneval in Berlin, S. 109.

249) Siehe u. a. auch Laubes Urteil über Seydelmanns Darstellung von Rollen aus Raupachschen Stücken: „Er verlor aber alle seine Kraft, wenn die Rede deklamatorisch verschwommen wurde und wenn romantischer Aufschwung eintreten sollte." Laube, Werke VI, 33. Siehe auch VIII, 108.
250) Allgem. Dtsch. Biogr. B. 34, S. 90.
251) Immermann Werke, Hrsg. Koch, I, 1. Abtl. S. 100. Immermanns Urteil verliert übrigens an Schwere, wenn man Gutzkows Meinung (Werke VIII, 159) und Röses Verteidigung (s. Literaturangabe!) berücksichtigt.
252) Ed. Devrient, Gesch. d. dtsch. Schauspielkunst V, 203.
253) Vgl. die Auffassung bei Martersteig, Dtsch. Th., S. 444/445.
254) Mundt, Charaktere I, 343.
255) a. gl. O.
256) Inschrift auf Seydelmanns Grabstein. Katharinenfriedhof Berlin. Mitgeteilt bei Grube, Seydelmann, S. 216.
257) Telegraph 1839, N. 138, S. 1098.
258) Laube Werke VI, 33.
259) Man siehe hierzu die Urteile Laubes Elegante 1843, N. 13, S. 317: Es gäbe zwar bessere Schauspieler. Jedoch von Seydelmann gelte: „Die Kraft des Geistes war es, welche er in unerhörter Stärke auf der Bühne geltend machte." Gutzkow in Telegraph 1839, N. 138, S. 1098, ähnlich in Telegraph 1843, N. 68, S. 271, in Gutzkow Werke VIII, 179. Man vgl. auch Mundt Charaktere I, 343 I, 345.
260) Phönix 1835, N. 42, S. 165.
261) Houben, Gutzkow Funde, S. 85.
262) Gutzkow Werke VIII, 156.
263) Phönix 1835, N. 42, S. 166.
264) Houben, Gutzkow Funde, S. 17. Veranlaßt wird Houben zu dieser Behauptung anscheinend lediglich durch den Brief Seydelmanns März 1835 (bei Rötscher, Seydelmann, S. 112) und durch die Darstellung bei Gutzkow. Werke VIII. 163/164.
265) Mitgeteilt in Jahrbücher 1848, S. 431.
266) a. gl. O.
267) Kühne, Karneval in Berlin, S. 108.
268) Dorow, Denkschriften und Briefe IV, 200.
269) Ed. Devrient, Gesch. d. Schauspielk. V, 86.
270) Elegante 1843, N. 13, S. 317.
271) Laube Werke VI, 33.
272) Knispel, Memorandum, S. 82.
273) Lewald, Seydelmann, S. 58.
274) Lewald, Seydelmann, S. 171.
275) Mundt, Charaktere I, 345. Nach dem Brief bei Dorow dachte Seydelmann übrigens allen Ernstes an die Gründung einer „Bildungsschule", „aus welcher der Kunst ‚edle Persönlichkeiten' entgegengeführt würden". Dorow, Denkschriften IV, 200.
276) Telegraph 1839. N. 24.
277) Laube, Werke VI, 34/35.
278) Laube, Werke II, 32.
279) a. gl. O. Man vgl. hierzu Laubes Worte aus der Aurora 1829, N. 13, S. 102. „Das Haupterfordernis jeder dramatischen Dichtung ist unserer Meinung nach die Natürlichkeit der Handlung und Sprache" usw.
280) Laube, Werke V, 124.
281) Gutzkow, Werke XI, 20.
282) Aurora 1829, N. 15, S. 118.
283) Gutzkow, Werke XI, 21.
284) Laube, Gesammelte (!) Werke, Bd. 28, S. 11.
285) Wienbarg, Aesth. Feldz., S. 285.
286) Telegraph 1840, N. 13—16. Siehe bes. N. 13, S. 48; N. 14, S. 53/54.
287) Börne, Werke II, 242. Vgl. auch II, 278.
288) Enthalten in Phönix 1835. N. 174. Von Gutzkow aufgenommen in den Anhang zu „Wally". Siehe Werke V, 199—203. Des bequemeren Nachschlagens wegen hiernach zitiert.
289) Gutzkow, Werke V, 200.
290) Gutzkow, Werke V, 201.
291) Wienbarg, Aesth. Feldz., S. 205.
292) Als dritte Stufe wäre dann anzusehen: Das Drama des Naturalismus etwa um 1880—1890. Als vierte Stufe: Das Drama des Expressionismus etwa nach 1910.
293) Hettner, D. mod. Dr., S. 8.
294) Jahrbücher 1848: Gutzkows und Laubes Verdienst um die gegenwärtige Bühne. S. 130—132. Vgl. S. 131.

295) Hebbel, Tagebücher I, 26, (N. 126).
296) Hingewiesen sei besonders auf Dionysius Longinus, Stuttg. 1878.
297) Telegraph 1840, Nr. 200, S. 797.
298) Telegraph 1842, N. 203/204. Siehe N. 203, S. 809.
299) Hebbel, Briefe I, 368.
300) Vgl. Hebbel, Brief II, 207.
301) Kutscher, Fr. Hebbel a. Krit. d. Dramas, Bln. 1907, S. 21—29, S. 208—218.
302) Telegraph 1839, N. 141/142, Hebbel stimmte damals kennzeichnender Weise mit Wienbarg überein, daß Uhland ein großer Dramatiker sei. Er meint (N. 142, S. 1134): „Uhland wählte die historischen Momente besser wie Kleist (!), er behandelte sie würdiger und größer wie Schiller. Schon darum steht er im Vordergrund (!)." — — Auch Houben macht auf Hebbels freundliche Beurteilung Wienbargs aufmerksam. Jgdtsch. St. u. Dr., S. 205.
303) Telegraph 1839, N. 141, S. 1119.
304) Telegraph 1839, N. 142, S. 1134. Von Hebbel in die Tagebücher übernommen. Siehe Tagebücher I, 223 (N. 1034).
305) Hettner, D. mod. Dr., S. 11.
306) Kosch, D. Dtsch. Theater u. Drama seit Schillers Tod. Lpz. 1922. S. 144.
307) Elegante 1843, N. 50, S. 1133.

IV. Teil.

Exkurse.

1) Der literarische Begriff „Junges Deutschland" bedarf vorerst einer Klarstellung. Man versucht immer wieder, ihn als nicht feststehend anzusehen. Metis (Gutzkow a. Dramat. S. I.) nennt außer Heine, Börne, Laube, Gutzkow, Mundt und Kühne ohne nähere Begründung noch G. Schlesier; Kainz (Reallexikon II, S. 40) will unbedingt E. Willkomm zum „Jungen Deutschland" gezählt wissen. Kainz beruft sich auf die Dissertation von F. Hinnah, Ernst Willkomm. Ein Beitrag zur Geschichte des „Jungen Deutschland". Münster 1915. Hinnah selbst bezeichnet indessen Willkomm nur „als einen Jünger der jungdeutschen Schule." (S. 8).

Kainz und Metis werden ihre Ansicht berichtigen müssen. Nur die engste literarische und persönliche Zusammengehörigkeit in künstlerischer Förderung und Leistung ist ausschlaggebend für die Einreihung der einzelnen Dichter in das „Junge Deutschland". Auf diese Weise bildete sich ein feststehender Begriff, den zu erweitern äußerst gefährlich ist. Denn dann kann man ohne Bedenken beliebig viele andere Schriftsteller hinzuzählen, z. B. Mosen, Marggraff, Klein, Prutz u. a. Zum Zwecke klarer wissenschaftlicher Begriffsbildung muß endlich einmal deutlich geschieden werden zwischen dem *„Jungen Deutschland"* im eigentlichen Sinne und einem weiter gefaßten *„Jungdeutschen Ideenkreise"*, in den u. a. Willkomm und Schlesier hineingehören.

2) Die jungdeutsche Auseinandersetzung mit Hegel bewegt sich nicht nur auf dem Gebiete der Aesthetik, sondern auch auf dem Gebiete der Geschichtsauffassung. Man denke besonders an Gutzkow (Zur Philosophie der Geschichte). *Lublinski* liefert in seinem Zeitungsaufsatz „Das junge Deutschland und Hegel" (Vossische Zeitung 1901, N. 269, Sonntagsbeilage N. 18, S. 141—143) eine Darstellung lediglich in dieser Hinsicht. Es fehlt merkwürdigerweise sogar jeglicher Hinweis auf die wichtigere (weil hinsichtlich der Dichtung bedeutsamere) Auseinandersetzung auf ästhetischen Gebiete. Gleiches gilt von seinem Buche „Das junge Deutschland" (Vgl. bes. S. 84—88).

Schweizer gibt zwar (Wienbarg. Beitr. z. ein. jgdtsch. Aesth.) eine durchaus gelungene Darstellung von Wienbargs ästhetischen Ansichten, stellt auch das ausgesprochen Jungdeutsche gelegentlich heraus, läßt aber eine tiefere Kennzeichnung des Verhältnisses Wienbarg-Hegel ganz vermissen.

3) Vorliegende Arbeit unterscheidet zwischen Lessingscher und Kantischer Betrachtungsweise ästhetischer Gegenstände. Die Festlegung dieser Grundformen erfolgte unabhängig von Fechner, der in der Aesthetik das Prinzip „von oben" und das Prinzip „von unten" unterscheidet (Vorschule der Aesthetik, Leipz. 1897, S. 1–3). Das Prinzip „von unten" läßt nach ihm eine empirisch bedingte Aesthetik entstehen, die keine so hohen Ansprüche zu erfüllen hat. Das Prinzip „von oben" schafft durch philosophische Erkenntnis die Aesthetik im eigentlichen Sinne des Wortes. Die Gegenüberstellung lautet bei Fechner: Bloße Erfahrung — Philosophische Erkenntnis; in vorliegender Arbeit: Gefühlsmäßige Anschauung und Einsicht in das Wesen des Schöpferischen beim künstlerisch gerichteten Menschen – Metaphysischer Bezug und Erkenntnis begrifflicher Geltung des Schönen beim Philosophen. Es handelt sich also sowohl bei der Lessingschen als auch bei der Kantischen Grundform um ein g e i s t i g e s (!) G e s t a l t e n d e s ä s t h e t i s c h e n P r o b l e m s. Beide Betrachtungsweisen nehmen ihrem Wesen nach eine gleich hohe Rangstufe ein, wenn auch die Ergebnisse ihrem praktischen Kunsterfassen nach eine verschiedene Bewertung erfahren müssen.

4) Von den Schriftstellern des „Jungen Deutschland" kann man nur G u t z k o w und L a u b e dramatische Bedeutung zugestehen. B ö r n e ist ausschließlich Kritiker. In M u n d t s Drama „Komödie der Neigungen" 1839 vermag man überhaupt kein dramatisches Leben zu entdecken. Die Sprache ist unnatürlich und geschraubt, die Handlung ergibt sich zu wenig aus den Charakteren, ein seelischer Konflikt fehlt. H e i n e s Dramen (Ratcliff 1822, Almansor 1820/21) leiden unter der vorwiegend lyrischen Begabung Heines. Zwar ist ein Konflikt gegeben; aber die Helden schwelgen gern in lyrischen Ergüssen. Charakterzeichnung und stetige Fortführung der Handlung treten in den Hintergrund. Heine gibt übrigens seine geringe dramatische Begabung gelegentlich selbst zu. (Vgl. Heines Briefwechsel, Hrsg. Hirth, Münch., Bln. 1914. I, 208—213: Brief an Immermann; I, 164—168: Brief an Steinmann). Von K ü h n e s Dramen scheiden wegen ihrer dramatischen Bedeutungslosigkeit von vornherein aus: Kaiser Friedrich in Prag 1843, Isaura von Castilein 1843, Kuß und Gelübde 1859. Zur Beurteilung kommt nur die „Verschwörung von Dublin" 1856 in Frage. Hier heben sich zwar die Charaktere einigermaßen deutlich heraus, und eine gewisse dramatische Handlung ist feststellbar. Aber der Dialog besitzt kein dramatisches Leben, die Handlung wird in epischer Breite erstickt. Das eigentlich Tragische fehlt, weil der dargestellte Konflikt belanglos ist und sich auf einen leicht aufklärbaren Irrtum gründet. Uebrigens gab auch Kühne zu, daß er keinerlei dramatische Begabung besitze. (Vgl. Pierson, Kühne S. 227; s. auch Wolf, Kühne S. 27.)

5) Von Gutzkows und Laubes Dramen wiederum kommen für ein Bewerten der dramatischen Leistung des „Jungen Deutschland" nur die n a c h 1839 entstandenen in Frage. Nicolo Zaganini, der große Virtuos 1829, Gustav Adolph, König von Schweden 1830 von Laube, Hamlet in Wittenberg 1835, Nero 1835, König Saul 1839 von Gutzkow wurden von romantischen Einflüssen bedingt und wurden in fast gänzlichem Verkennen der Formeigenheiten des Dramas geschrieben. Sie sind infolgedessen bedeutungslos.

6) Die Reformation der Bühne durch das „Junge Deutschland" erfolgte im Geiste Lessings. Hierüber liegt noch keine größere Untersuchung vor. Den Einfluß Schillers und Goethes auf das „Junge Deutschland" findet man dargestellt in Albert L u d w i g s feinsinnigem und aufschlußreichem Werke „Schiller und die deutsche Nachwelt", Berlin 1909, S. 239—258. Ludwig spricht merkwürdiger Weise von einer „relativen Bevorzugung Goethes" und „einer gewissen Abneigung" gegen Schiller (S. 239). Gänzlich abzulehnen ist wohl die Deutung, welche Ludwig in seinem Buche Börnes Stellungnahme gegen Goethe gibt. Es fehlen die Belege, aus denen hervorgeht, daß wir bei Börne „von einer persönlichen Bevorzugung des Gehaßten vor Schiller sprechen können" (S. 241/243). Die angeführten allgemein bekannten ablehnenden Kritiken über Schillers „Don Carlos" und „Wilhelm Tell" beweisen hier gar nichts. Denn sie entsprangen lediglich der allgemein klassikfeindlichen Stimmung Börnes, des politisch aktivsten Kopfes des „Jungen Deutschland".

Wienbargs Meinung ist ungefähr richtig gezeichnet (S. 246—250). Obgleich außer acht gelassen wird, daß Wienbarg gelegentlich auch zu Urteilen gelangt wie: „Die Dramen, die so von Schiller geschaffen wurden, . . . sind keine Dramen, sondern d i e D r a m a t i k s e l b s t" (Wienbarg, Aesth. Feldz. S. 252). Abzulehnen ist Ludwigs Folgerung, daß Wienbarg mit seinem Goethekult die übrigen Geister des „Jungen Deutschland" zu ungunsten Schillers beeinflußt

habe (S. 250). Für Mundt, Laube, Heine trifft dies laut Ausführung vorliegender Arbeit in keinem Sinne zu.

Ludwig spricht Laube für das Drama „Die Karlsschüler" naturgemäß jegliche echte Schillerbegeisterung ab. Diese bestimmt viel zu weit gehende Behauptung gründet sich auf eine reine Vermutung (S. 310)! Das „Junge Deutschland" und besonders Laube liebte den jugendlichen Schiller, und diese Liebe ist unbedingt einer der Antriebe für das Entstehen des Dramas. Damit soll nicht geleugnet werden, daß auch dem Theaterpraktiker Laube, der die günstige „Konjunktur" erkannte, ein gewisser Anteil zukommt.

Nicht ganz richtig eingeschätzt wird Gutzkow (S. 250/51) mit seinem Aufsatz: „Ueber Goethe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte." (Gutzkows Werke VIII, 230—314). Der Aufsatz wünscht zwar Goethe gerecht zu werden und wendet sich verschiedentlich gegen Schiller, findet aber doch das Wort: „Ueber Goethes Dichtungen schwebt nie der große Schillersche Horizont" (Werke VIII, 268).

Zwecks Kennzeichnung der Stellungnahme des „Jungen Deutschland" zu Schiller muß dreierlei geschieden werden: 1) Schillers Dramen. Stellungnahme: Zustimmend, so weit in Betracht gezogen wird, daß Schiller das Prinzip der Volks- und Zeitgemäßheit erfülle. 2) Schillers philosophische und ästhetische Anschauungen. Stellungnahme: Gänzlich ablehnend. 3) Schillers Geschichtsauffassung in den Dramen. Stellungnahme: Ablehnend.

Ludwig richtete seinen Blick nicht so sehr ins einzelne und ließ sich daher von den vorhandenen schillerfeindlichen Aeußerungen täuschen. So zeichnete er das Bild von einem durchaus goethefreundlichen, schillerfeindlichen „Jungen Deutschland" und übersah, daß das „Junge Deutschland", ausgehend vom Prinzip der Volks- und Zeitgemäßheit, tatsächlich (Ludwig leugnet es!) „um seiner Verwertbarkeit für die demokratischen Ideen willen mit den politischen Zeitgenossen Schiller auf den Schild gehoben" hat (Ludwig S. 239).

7) Die jungdeutschen Dramen sind mit die ersten Auseinandersetzungen, in denen Staat und Gesellschaft in kritischer Beleuchtung erscheinen. Das Verhältnis von Poesie und Umformung des Bestehenden gab Laube einmal mit den Worten an: „Das „Junge Deutschland" wollte den Staat neu gebären durch poetische Schöpfungen und die Poesie neu gestalten durch Staatsgeburten" (Allgem. Ztg. März 1845, bei Weilen II, 221). Staat und Gesellschaft hielt das „Junge Deutschland" für erkrankte Lebenskörper. Ibsen glaubte dasselbe und gelangte von hier aus zu seiner Forderung, alles Bestehende müsse erst zerstört werden, ehe man an eine Gestaltung des weltanschaulich Neuen denken könne. Das „Junge Deutschland" aber wollte heilen, ohne zu zerstören, (Man vgl. bes. Gutzkow, Briefe aus Paris I, 91).

8) In den Dichtungen des „Jungen Deutschland taucht zum ersten Male ernsthaft die soziale Frage auf, wenn auch nicht derartig in die Augen fallend, wie die rein gedanklichen Darlegungen vermuten lassen: „In einem und demselben Volke, einem und demselben zum Wohl aller geordneten Gemeinwesen, in einer und derselben Stadt, in einem und demselben Hause oft die erschutternsten Gegensätze von Armut und Reichtum, von Ueberfluß und Mangel am Notwendigsten!" (Gutzkow, Briefe aus Paris II, 106). Jeder Mensch habe „die gleichen Ansprüche . . . an die Güter des Lebens, an das Licht der Freiheit und an seine Wärme, die Gleichheit" (Briefe II, 108). Man dürfe an diesem brausenden „Sturmwind" nicht vorübergehen; denn er gestalte „mit gewaltiger Kraft Zeit und Verhältnisse jeder Art von Gesellschaft" (Laube in Bl. f. l. U. 1832 Nr. 120, S. 515) Die „soziale Spekulation" müsse „in das verborgenste Herzklopfen der Gesellschaft sich eindrängen". Das Ziel, das erreicht werden müsse, sei: „Die Aufnahme des Besitzlosen in alle nationalen und menschlichen Rechte des Besitzenden!" Solche Sätze stehen in Mundts Geschichte der Gesellschaft (S. 435), einem Werke übrigens, das merkwürdiger Weise in den einschlägigen Untersuchungen überhaupt nicht beachtet wird. Man sieht, die soziale Welt des Naturalismus der Gerhart Hauptmannschen Dramen taucht in diesen Gedankengängen bereits auf, und Ibsens Gesellschaftsbegriff erscheint hier in seinen ersten Andeutungen. Eine ausführliche Darstellung dieser Zusammenhänge wäre erwünscht.

9) Vier Untersuchungen beschäftigen sich mit den hier angeschnittenen Gedankengängen, dringen aber nicht bis zum Wesentlichen vor. Reinh. G e n s e l stellt in der Unterhaltungsbeilage der Tägl. Rundsch. 1911 Nr. 64/65 die unleugbare Verwandtschaft zwischen Ibsen und Gutzkow fest. Ohne Zweifel klingt das von

Ibsen gern behandelte Thema in Dramen von Gutzkow an, besonders stark in „Ella Rose" die Fragestellung der „Nora". Ob man aber an eine Beeinflussung Ibsens durch jungdeutsche Ideen glauben darf, erscheint doch zweifelhaft. Zumindestens ist wohl abzulehnen, daß dieser Einfluß irgendwie für Ibsens Schaffen bedeutsam geworden ist.

In Ldw. Maenners Buch „K. Gutzkow und der demokratische Gedanke", München-Berlin 1921, wird Gutzkow zu sehr im Sinne des heutigen Sozialismus gesehen. Das „Junge Deutschland", besonders Gutzkow, lehnte jedoch einen Sozialismus im heutigen Sinne ab. So finden wir z. B. bei Gutzkow den Gedanken: „Die Republik ist die beste Staatsform"; aber in gleichem Atemzuge setzt er hinzu: „Gott muß sie geben, Menschen können es nicht. Wir verlernen die Revolution, die Kräfte lassen nach, die Gegner finden sich ab. Wir denken nicht an Staatsformen, sondern an Menschenbildung, an Menschenwohl!" (Werke XII, 93). Maenner übersieht solche ablehnenden Aeußerungen. Er erkennt nicht, daß man bei den Schriftstellern des „Jungen Deutschland" höchstens von einer „unklaren Mischung von Demokratismus und Sozialismus" sprechen kann. (Vgl. Windelband, Die Philosophie im deutschen Geistesleben des 19. Jahrhunderts, Tübingen 1909, S. 53.)

Aufschlußreich ist die kleinere Arbeit von F. Gerathewohl, St. Simonistische Ideen in der deutschen Literatur, München 1920. Von den drei großen Sozialreformern, die auf die damalige Gedankenwelt einwirkten (Robert Owen, Charles Fourier, Henri de St. Simon), übte St. Simon ohne Zweifel den größten Einfluß auf das „Junge Deutschland" aus. Mundt meint: „In dem Grafen Heinrich von St. Simon lebte am mächtigsten dieser wahrhaft ideale Drang der Zukunft, welcher nicht revolutionieren (!), sondern gestalten, organisieren, versöhnen wollte" (Geschichte der Gesellschaft, S. 286/87). Ueber den Einfluß St. Simons auf die einzelnen Schriftsteller des „Jungen Deutschland" möge man Näheres bei Gerathewohl nachlesen.

Dargelegt findet man diese Gedanken auch gelegentlich in Karl Möckels Dissertation „Der Gedanke der Menschheitsentwicklung im „Jungen Deutschland"", Leipzig 1916. Zu bedauern ist an dieser fruchtbaren Arbeit freilich, daß der Gesichtspunkt, welcher im Schluß kurz herausgestellt wird, nicht als Grundlage für die Untersuchung angesehen wurde: „Der Gedanke der Menschheitsentwicklung im Jungen Deutschland" besitze eine „fünffache Ausgestaltung" „als politische, soziale, metaphysische, ethische und ästhetische Entwicklung" (S. 118). Möckel behandelt jeden Dichter des „Jungen Deutschland" einzeln; das Wesentliche tritt daher nicht klar genug in Erscheinung.

Lebenslauf.

Als Sohn des Zollsekretärs August Förster und seiner Ehefrau Berta, geb. Pohl, wurde ich in Kröschendorf, Kreis Neustadt O/S., am 23. Januar 1904 geboren. Ich besuchte die Volksschule und dann das Lehrerseminar zu Breslau. 1924 bestand ich die Abschlußprüfung. 1927 erwarb ich durch Ablegung der verkürzten Reifeprüfung das Reifezeugnis eines Realgymnasiums. Immatrikuliert bin ich an der Universität zu Breslau seit dem Sommersemester 1925.

Ich hörte Vorlesungen und nahm teil an Uebungen in Deutsch bei den Herren Professoren Merker, Ranke, Brecht, Siebs, Drescher (†), Heckel, in Philosophie und Pädagogik bei den Herren Professoren Kühnemann, Hönigswald, Lehmann (†), in Geschichte bei den Herren Professoren Kaehler, Reinke-Bloch (†), Kornemann, Ziekursch, Koebner.

Besonderen Dank schulde ich Herrn Professor Dr. Merker, der durch freundliches Entgegenkommen und gern erteilten Rat meine Arbeit in vielerlei Weise förderte und unterstützte. Zu Dank bin ich auch Herrn Geheimrat Professor Dr. Kühnemann verpflichtet, aus dessen Uebungen über Aesthetik mir mannigfache Anregungen erwuchsen.

Helmut Förster.